في يوم اللغة العربية

مالك صقور

الأول من آذار: يوم اللغة العربية.

كم أخشى أن يتحول الاحتفال بيوم اللغة العربية من كل عام إلى مجرد تقليد لإحياء ذكرى ما، أو مجرد احتفال نتغنى فيه بجمال لغتنا وعراقتها، ثم نصفق، ونمضي فرحين مسرورين، أنا أدّينا واجبنا، ثم ننسى الخطر الداهم عليها. ونعود في السنة التالية، في الأول من آذار لتكرّر الكلام نفسه..

ومن البديهي القول: إن اللغة العربية هي الحامل المتين لثقافتنا، وهي الجسر لنقل المعرفة، وهي الركن الأساس والرئيس لهويتنا، لا بل هي هويتنا. ولا يخفى على أحد التحديات الكبيرة المصيرية التي تهدد الأمة العربية، بكل مكوناتها. وهذا ليس جديداً، واليوم، يتجلى هذا التحدي، أكثر من أي وقت مضى، في محاولة لتفتيت الأمة العربية وتشظيها، فالحروب الدائرة في ليبيا، والعراق، وسورية خير دليل وبرهان على ذلك.

لهذا، أرجو أن يكون الاحتفال (بيوم اللغة العربية) قرع ناقوس الخطر الداهم الذي يهدد اللغة العربية، وهو خطر من أعداء الأمة العربية، وفي الوقت نفسه من أبناء الأمة ذاتها.

* * *

ليس مصادفة، أن يدقّ مقام الرئاسة ناقوس الخطر، وينبّه إلى الخطر الداهم القادم، وهو الغزو الثقافي لأمتنا، من أجل نسف هذه اللغة، ونسف ذاكرتنا، وهويتنا. فنبّه إلى ضرورة الحفاظ على اللغة العربية، لأنها هي الحافظ الأمين لتراثنا، وثقافتنا وحضارتنا، ولهذا تشكلت لجنة تمكين اللغة العربية، التي وضعت خطة طموحة، تفضح مخطط الأعداء، وتشير إلى استخفاف أبناء الأمة ومساهمتهم في تقويض اللغة العربية عن حسن نيّة أو سوء نيّة.

سأحاول أن أشير إليه.

لقد استشهدت سابقاً، بما قاله الدكتور محمود السيد رئيس لجنة التمكين العربية. عن (لغتنا الأم، وعن الهوية، والذاكرة)؛ وأرى من المفيد أيضاً، أن أعرض رأياً آخر للدكتور عبد السلام المسدي، الذي يبدي قلقه على مصير هذه الأمة، وهذه اللغة.

يقول د. المسدي: "لن تعمى الأبصار كما قد تعمى لو أنها أنكرت أن سلاح الكونية الثقافية الغازية إنما هو اللغة، وأن هدفها المبتغى، وقنصها الأمثل، ومنالها الأخير، إنما هي اللغة، فباللغة تغزو لتكتسح قلعة الهوية الثقافية باختراق سورها، ثم بنسفها من الداخل، وما سورها المسيّج لها إلا اللغة"(1).

كما ويرى د. المسدي: "أن العداء المتسلط على اللغة العربية متجذرة في الثقافة الغربية، تجلت مخالبه واستشرت مخاطره أواخر القرن التاسع عشر مع عتُو الهجمة الاستعمارية التي استندت إلى خطاب كيدي مخاتل تحت عباءة تمدين الشعوب البدائية، وقد اعتمد الكيد خطاباً ناسفاً لمقومات الانتماء اللغوي ومن أعتى مكائده أنه انبرى في صورة الغيور على العرب والمتحمس لنهوضهم الحضاري، وبناء على ذلك لم يدعُهم إلى ترك لغتهم والانخراط في اللغة الأجنبية، وإنما دعاهم إلى ترك العربية الفصحى وتبني العاميّة بإعلائها إلى منزلة اللغة الرسمية كي تصبح حاملة لأعباء المعرفة والعلم والتقدم"(2).

ويذكر د. المسدي المتابعين، والمهتمين بقضايا اللغة العربية، أن جذور هذه الدعوة قديمة، وأن طبيعة الخطاب الكيدي ينطوي على مكر ومخاتلة، فلقد نشر (ويلهلم سبيتا) كتاباً بعنوان "قواعد العربية العامية في مصر" عام 1880، وضع فيه أسس النظرية القائلة إن اللغة العربية لغة مستعصية في ذاتها، ولذلك ستبقى عائقاً في درب التقدم والحضارة.

يوضح د. المسدي، مكر الغرب وخبثه، وخططه الرامية لنسف اللغة العربية، لأن الغرب الاستعماري يدرك أهمية اللغة العربية، لهذا جعل تخريب اللغة العربية، بشكل حرب صامتة ناسفة، تنكشف حيناً، وتتقنع أحياناً أخرى، وفي رأيه، أن تقنعها أخطر من تكشفها، لأنه يستنجد بسلاح المسكوت عنه، وهو أوقع في النفوس، وأقدر على تملك الأغرار، يقول: "فهناك اليوم قلق حقيقي يساور كبار المهندسين الذين يخططون الاستراتيجية الكونية، وقد يصل ذلك القلق ببعضهم إلى درجة الخوف، وببعضهم الآخر إلى درجة الفزع، أما موضوع الأمر فهو احتمال تزايد الوزن الحضاري للغة العربية في المستقبل المنظور فضلاً عن المستقبل البعيد. إن هؤلاء المخططين الاستراتيجيين يقرؤون للحقيقة الموضوعية حسابها، فاللسان العربي هو اللغة القومية لنحو 330 مليوناً (في إحصاء عام 2008) وهو يمثل إلى جانب ذلك مرجعية اعتبارية لأكثر من 950 مليون مسلم غير عربي، كلهم يتوقون إلى اكتساب اللغة العربية، فإن لم يتقنوها لأنها ليست لغتهم القومية فإنهم في أضعف الإيمان يناصرونها ويحتمون بنموذجها"(3).

فبالإضافة إلى أن اللسان العربي، حامل تراث، وناقل معرفة، يرى المسدي أن هذا اللسان العربي، شاهد حيٌّ على الجذور التي استلهم منها الغرب نهضته الحديثة في كل العلوم النظرية والطبيعية والفلسفية. وهو بهذا الاعتبار يخيفهم أكثر مما يخيفهم اللسان الصيني أو الهندي.

ويؤكد د. المسدي، أن هؤلاء المهندسين الثقافيين، الذين يسهرون على برمجة الذهن الجماعي في عصر العولمة، لا يغفلون عن الرسالة الحضارية والروحية التي تحملها اللغة العربية. وهم العارفون بأن التماهي بين الذات واللغة لم يبلغ تمامه الأقصى في الثقافات الإنسانية كما بلغه عند العرب بكل اطراد تاريخي وتواتر فكري واجتماعي ونفسي.

ويضيف د. المسدي إلى هذه المعطيات التي تخيف الغرب الاستعماري ومهندسي العولمة عاملاً آخر تخيفهم اللغة العربية: "هو ألصق بالحقيقة العلمية القاطع. وأعلق بمعطيات المعرفة اللسانية الحديثة فلأول مرة في تاريخ البشرية - على ما نعلمه من التاريخ الموثوق به - يُكتب للسان طبيعي أن يمرّ نحو سبعة عشر قرناً محتفظاً بمنظومته الصوتية والصرفية والنحوية، فيطوّعها جميعاً ليواكب التطور الحتمي في الدلالات دون أن يتزعزع النظام الثلاثي من داخله"(4).

ويأتي د. المسدي بمثل هام جداً، عن الكاتب الإسباني (كاميلو جوزي سيلا) ـ الحاصل على جائزة نوبل عام 1989، الذي أثار زوبعة ثقافية أزعجت أوساط العولمة الثقافية، وذلك عن تقديراته الاستشرافية حول مصير اللغات الإنسانية، وكشف عن تنبؤاته المستقبلية، بما ستؤول اللغات العالمية المنتشرة اليوم، بعد انفجار ثورة المعلوماتية، والاتصالات والتواصل والتي اختزلت بعد الزمان، وألغت بعد المكان وتجاوزت ـ بواسطة الصورة ـ حواجز أدوات التعبير، كل هذا، سيودي تدريجياً إلى انسحاب أغلب اللغات من ساحة التعامل الكوني وإلى تقلصها في أحجام محلية ضيقة ولن يبقى من اللغات البشرية إلا أربع قادرة على الحضور العالمي وعلى التداول الإنساني وهي: الانكليزية والإسبانية والعربية والصينية"(5).

هذا رأي الكاتب الإسباني كاميلو جوزي سيلا، إلا أن المسدي يعلق على رأيه قائلاً: "كان غافلاً أو متغافلاً عن آلية النسف الداخلي التي تهدد اللغة العربية بالانغلاق الذاتي على يد أبنائها وعلى مرأى من ساسة أبنائها، أو لعله كان يحض العرب ـ عن طريق الإيحاء ـ على الانتباه إلى شناعة ما سيقترفون فيه بأيديهم"(6).

لا يغفل د. المسدي حركة الاستشراق التي بدأت مشروعها التحالفي الواسع بين السياسة الاستعمارية ومناهج فقه اللغة بمفهومه الفيلولوجي القديم، وانصبت الأنظار والعنايات على اللهجات وازدهر البحث في هذا المجال بما أفاد العلم اللغوي الخالص دون شك، ولكن مناورات التوظيف لم تكن خافية ولا متخفية، وكثير من أعلام المستشرقين انطلقوا في حياتهم من مراكز العمل التي فيها خادمون للسلطة الاستعمارية، بل مخرّبون لها بلا تستر. ويتابع المسدي قوله، ومنهم من تاب عن بعض مقاصده حين اكتشف أنه يواجه تراث حضارة ليست من البدائية في شيء، ومنهم من أدرك أن كل تاريخه اللاتيني قد يبدو بدائياً إذا ما قيس إلى المخزون العربي الإسلامي. ولكن منهم من أخذتهم العزة برسالتهم التمدينية الموهومة، فأمعنوا في تجنيد البحث الفيلولوجي سواء ما كان في الساميات أو ما تركز على دراسة اللهجات العربية بغية تحنيطها، وإحلال بناتها محلها، وكان المثال الأكبر في الحبكة الفكرية، والاستدراج الذهني هو القياس المستعجل بين ما حصل للغة اللاتينية وما يجب أن يحصل للغة العربية، وكانت الأشياء تقوم وكأنها قانون من قوانين التاريخ الصارمة"(7).

هذا هو الخطر الخارجي، أما الخطر الداخلي الحاصل بيد أبناء الأمة، وأمام ساسة أبناء الأمة، فيتجلى وفق رأي المسدي الذي يقول: إن اللغات الأجنبية لم تعد هي

العدو الأول للغة العربية، وإنما الذي حل محله في هذا العداء الشرس النافذ، والذي في مستطاعه أن يجهز على العربية فيذهب بريحها، هو اللهجات العامية حين تكتسح المجال الحيوي للفصحى، إننا ما فتئنا نفسح الأبواب للعاميات كي تغزو الحقول التي تحيا بفضلها العربية. غزت العاميات منابرنا الإعلامية السمعية والبصرية وسكتنا. غزت العاميات حوارتنا الثقافية وسكتنا. غزت العاميات مجالسنا الفكرية وسكتنا، ثم تسللت إلى فصول التدريس ومدارج الجامعات، وها نحن نصمت متبرمين أو منخذلين"(8).

وهنا، بيت القصيد، ومربط الفرس.

من غزو خارجي، إلى غزو داخلي. والغزو الداخلي أخطر، لأنه يفتك فتكاً مباشراً، بعد انزياحات وانحرافات تجري بالتدريج، وإن كان هذا يجري ببطء، فإننا اليوم نراه، ونحسّه، ونعيشه، ويجري بسرعة، لأن المحطات الفضائية العربية، والمحلية تساهم بذلك، وتزيد وتيرة الخطورة، بتعميم العامية في البرامج التلفزيونية، هذا على صعيد الوطن العربي، أما في القطر العربي السوري، فإنها سابقة خطرة، فالسياسة اللغوية، في سورية، كانت حازمة وصارمة بشأن اللغة، خاصة في الإذاعة، منذ نشأتها، وكذلك التلفاز، أما الآن، فقد سُمح للمذيعات الشابات الحديث بالعامية في أغلب البرامج، والذي يزيد الدهشة والاستغراب، أنهن يحاكين (يقلدن) المذيعات في المحطات العربية. والتقليد دائماً أعمى، نعم يقلّدن ويحاكين المذيعات في محطات عربية، حتى بتقديم برامج هابطة جداً لا تقدم معلومة جيدة، ولا مفيدة، والأمثلة كثيرة. وهذا ما يشكل الخطر الداهم على الطفولة، وجيل اليافعين والناشئة، والجميع ساكت، كون ذلك يصدر عن التلفزيون الرسمي. هذا بالإضافة إلى ما يكتب بوسائل الاتصال الاجتماعي، وعلى المحمول، إذ تستخدم كلمات أجنبية، مع العامية، وهكذا، تجري عملية الانزياح، في عقول اليافعين والناشئة، فتغدو العربية صعبة المنال.

وهكذا يلتقي الخطر الخارجي بالخطر الداخلي. وهذا المقصود (بأيدي أبنائها).

***

يعرف المهتمون بالشأن الثقافي والسياسي، أنه حين طرح الغرب الإمبريالي مشروع (الشرق الأوسط الجديد، ومن ثم الشرق الأوسط الكبير، وبعده تم طرح (الفوضى

الخلاقة)، تمّ إعداد أكثر من ستمئة دراسة، وذلك بين عامي (2002 ـ 2003)، انتهت تلك الدراسات، إلى أن الغرب يواجه صعوبة باللغة في استيعاب حضارات وأديان (اللغة العربية)، ولقد جاء هذا المشروع بعد حادثة البرجين الحادي عشر من أيلول 2002، إذ لم يتمكن الغرب من التعرف على شعور الإرهابيين ـ هكذا يقول المشروع ولكي يتمكن الغرب من معرفة الدوافع الكامنة وراء ارتكابهم لهذه الأحداث، (وهم يتجاهلون أنهم هم من صنع الإرهاب، وصدّره) وفوق ذلك، يريدون أن نصدّق أن حادثة البرجين، ليست من صنع الموساد، والمخابرات الأمريكية. ولذلك يستهدف المشروع اللغة العربية، ويخطط لإلغاء المناهج القائمة، التي تعتمد على دراسة قواعد اللغة العربية وآدابها، وتصنيف الدراسات، إن الهدف من هذا المشروع ليس تحرير اللغة العربية فقط من أشكالها التقليدية التي ظلت قائمة كما هي منذ آلاف السنين، والهدف أيضاً، تحرير العقول العربية ـ الإسلامية من الموروثات السلبية، كما يزعمون. ويحدد المشروع الإمبريالي الغاشم الخطوات التي يجب اتباعها للتخلص من قواعد اللغة العربية، ومن ثم فصل اللغة العربية عن ماضيها، وتراثها، خاصةً فصلها عن القرآن الكريم، لنزع صفة القدسية عنه. ومن ثم تغيير المعاني وذلك لإقناع الأجيال الشابة بأن العصر الحديث يتطلب التخلص من التعقيدات اللغوية التي تفرضها (لغتهم العربية). كما ويؤكد المشروع أن "الخطوة الأساسية في هذا التعديل تكمن في أن يوافق العرب على تغيير الأبجدية وشكل الخط العربي والكتابة، ثم تبدأ الأشكال الحالية للغة العربية في الاندثار شيئاً فشيئاً".

لقد ذكرت في حديث سابق عن اللغة العربية والتحديات الراهنة، الخطوات التي أملاها المشروع، وأعود الآن، إلى التذكير بها، وهي خطوات وضعها علماء نفس ولغويون، وسياسيون، وعلماء اجتماع، وقد حسبوا حساباً لأدق التفاصيل، وكذلك لردود الأفعال عليها، وبسرعة يمكن تلخيص تلك الخطوات كالتالي:

الخطوة الأولى: التعبير عن النص العربي أو القرآني بفكرة جديدة تؤدي المعنى ذاته.

الخطوة الثانية: التعبير عن النص أو الآية بفكرة قريبة منها.

الخطوة الثالثة: تغيير فكرة النص أو الآية من دون اصطدام مع الفكرة الأصلية.

الخطوة الرابعة: تغيير الفكرة بما يؤدي إلى التشكيك في الفكرة الأصلية.

الخطوة الخامسة: زيادة الألفاظ والعبارات في الفكرة ذاتها، وزيادة مساحة التشكيك في الفكرة الأصلية.

الخطوة السادسة: القبول والإقناع بتفسيرات جديدة لهذه الفكرة بما يؤدي إلى نسف معناها الذي بقي قائماً لفترات طويلة في أذهان الناس.

الخطوة السابعة: دراسة ردود الفعل حيال كل الخطوات السابقة، ومجابهة المعترضين على التغيير البطيء.

الخطوة الثامنة: تغيير الفكرة الأصلية، وإحلال الفكرة الجديدة محلها بشكل نهائي.

الخطوة التاسعة: إلغاء كلمة (اليهود) من اللغة العربية، لتحل محلها كلمة (الساميون) لأن كلمة (اليهود) ارتبطت دائماً لدى العرب بأشياء بغيضة، بينما كلمة (الساميون) مقبولة جداً لدى العرب"(9).

* * *

غيور آخر على الثقافة العربية واللغة العربية، هو البروفسور كمال أبو ديب، يقول في خاتمة مقدمته لكتاب البروفسور ادوارد سعيد (الثقافة والإمبريالية) في 1998، عن ترجمته للكتاب المذكور: "هذه الترجمة، كما هو هذا الكتاب، معترك وساحة تنازع ومقاومة: معترك بين الإيمان بثقافة تُغزى وبين الاستسلام لثقافة غازية.. وهي تنازع وصراع مع غزو يجتث ويقتلع ولا يبقي ولا يذر: غزو عسكري، وسياسي، واقتصادي، وأخلاقي، وثقافي، ولغوي، وأزيائي، وطعامي. غزو تعرضت له هذه الثقافة مرات من قبل. وكان بين منقذاتها الأولى هذه اللغة، ونبض الإبداع بها، والتفكير بها وتطويرها، وتغييرها وتفجيرها، والجرأة عليها.. ولقد حفظ هذه اللغة أيضاً وأنقذها من السقوط قرآنها الكريم.

والغزو المعاصر، اقتلاع نبض الإبداع باللغة العربية، ولقرآن هذه اللغة الجميلة كليهما.

فإذا اجتُثّ كلاهما، اجتُثّتْ هذه الثقافة من الجذور، وتكدست خارج التاريخ، مشلولة، تابعة، ساقطة، وصار العرب هنود الصحراء السوداء"(10).

* * *

هوامش

(1) د. عبد السلام المسدي: نحو وعي ثقافي جديد. كتاب: دبي الثقافية. آذار 2010 ـ ص 180.

(2) د. عبد السلام المسدي: فضاء التأويل. كتاب: دبي الثقافية. أيلول: 2010 . ص 314.

(3) د. عبد السلام المسدي: نحو وعي ثقافي جديد . ص 180 ـ

(4) المصدر نفسه ص 181.

(5) المصدر نفسه ص 182.

(6) المصدر نفسه ص 182.

(7) المصدر نفسه ص 187.

(8) المصدر نفسه ص 176.

(9) د. بثينة شعبان. "المستقبل البنانية" 26 تموز 2004.

(10) ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة وتقديم كمال أبو ديب. دار الآداب. بيروت 1998 . ص 84.

***

دراسات..

أنطولوجيا اللُّغة

□ صلاح الدين يونس*

الأنطولوجيا "مبحث الوجود"، وهي يونانية الأصل Logost ontos، إذ آلت إلى نظرية غايتها "الوجود بما هو موجود"، وقد كثر العاملون في هذا الحقل، لكن الفيلسوف "فولف كريستيان فون1679-1745" الألماني عمد إلى بناء نظرية فلسفية عن جوهر العالم على نحو فكري، اعتماداً على تحليل المفاهيم المنطقي وحده دون التجربة، ومن تصورات الأنطولوجيا المعهودة "أن العام يوجد بمعزل عن الفردي، وأنّه يشكل علّة الفردي وماهيته"، أما ماديّو القرن الثامن عشر الفرنسيون فقد استندوا إلى معطيات علوم الطبيعة، بينما طرح هيجل الفيلسوف المثالي الألماني فكرة وحدة الأنطولوجيا والمنطق ونظرية المعرفة في قالب مثالي ـ وأمّا الأنطولوجيا الحديثة "هارتمان 1882ـ 1950، وهوسلر 1859ـ1938" فقد دعت إلى بناء صرح في الوجود على أرضية التجريب(1).

ومن معطيات التجريب تنشأ المقولات التي تؤكد على تعالي اللغة وانفصالها عن الوجودين: المادي والذهني، ويمضي دعاة هذا الاتجاه إلى أنّ اللغة تتجاوز حدودها الوظيفية، وطبيعتها كأداة إشارية، إلى أن تكون متقدمة زمانياً على المعنى، وتقدّمها يعزز "إنتاجها للمعنى" فلا معنى خاصاً أو عاماً يقع خارج "العبارة"، وبناء على تقدم **اللغة على المعنى**، فإن الناتج عنه هو انفصال "الاسم" عن "المسمّى" والانفصال ليس جزئياً، إنما هو مصاحب بالتعالي.

ومن المرجّح أنّ هذه الإشكالية "الأنطولوجيا العربية" قد نشأت في إثر المفاطعة الثقافية القائمة بين الفرق الدينية والفكرية حول قضية **الخلافة** والتي تطورت

* أستاذ جامعي وباحث من سورية.

إلى اتجاهات فكرية وفلسفية، تجاوزت مسوغات النشوء لتدخل في فلسفة اللغة والطبيعيات والإلهيات، ومن أهم الفرق "**المعتزلة**"، و"الأشاعرة" كاتجاهين انطلقا من أرضية واحدة هي "**علم الكلام**". وعلم الكلام يطلق على العلم الذي يُقتدر معه على إثبات العقائد الدينية الإسلامية، بإيراد الحجج ودفع الشبه، وموضوعه ذات الله وصفاته، وأفعاله في الدنيا كحدوث العالم، وفي الآخرة كالحشر، كبعث الرسول ونصب الإمام، والثواب والعقاب، ولكن موضوعه الأساس هو الوجود بما هو موجود، هنا يشترك علم الكلام مع العلم الإلهي، فعلم الكلام يبحث في الأدلة الشرعية والعقلية، بينما يبحث العلم الإلهي في الأدلة الذهنية الخالصة، ومن وظائفه إنشاء الجدل والمحاجة في الشرعيات.

ومن البيّن أن الخلافات بين الفرق إنما نشأت حول الخلافة "السلطة"، ثم انتقلت الفرق إلى النص القرآني لتشتق منه ما يسوغ موقفها، على أنّ "القرآن" حمّال ذو أوجه"(2).

ولما كانت الخلافات تتسع أفقاً وجذراً، نقل المشتغلون بالتسويغ الاهتمام من الشرح إلى التفسير، وعندما أغنى "الخارج" الوافد الآفاق انتقلوا إلى "التأويل" أما الشرح والتفسير فقد كانا تركيزاً داخلياً حول اللغة وحول وظيفتها الأساسية وهي "تمكين" المسلم من علوم الدين، في حين قصر اللغويون عند تقدم التأويل لينهض به الفلاسفة المسلمون، ومعظمهم من غير العرب، " الفارابي، ابن سينا، ابن باجه" لكنهم كتبوا وتثاقفوا بالعربية وتحت شرط الخلافة، ولم يكن اللغويون والنقاد ببعيدين عن تلك الفرق، فـ**ابن قتيبة الدينوري**276هـ/ 828، 889م، رغم ولادته في الكوفة إلا أنّه كان خطيب السنة، والجاحظ ت 255 هـ ـ "775،889م" رغم دفاعه عن الأصولية الباكرة كان يتهم بأنه خطيب المعتزلة، والنحوي الفقيه **أبو زكريا يحيى الفراء** ت207 هـ إمام الكوفة الشيعية، ومن الفقه ابتدأ ليغدو إمام النحو.

من التنازع إلى الثنائية:

وفي إثر التنازع الفرقي ينقسم الفكر العربي اللغوي إلى اتجاهين: الأول "الاسم أمر غير المسمى- بل إن المسمى أمر مختلف، الثاني يقول بالتطابق بين الاسم والمسمى، والانقسام هذا لم يقف عند حده الأول، فقد أوصل الافتراق إلى ثنائية جديدة وهي الحقيقة والمجاز، ثم إلى ثنائية أخرى وهي التوقيف والاصطلاح، والتي أشبعها **ابن جني 392هـ** في خصائصه شرحاً ومداولة "هذا موضع محوج إلى فضل تأمل، غير أنّ أهل النظر على أنّ أصل اللغة إنما هو تواضعٌ واصطلاحٌ، لا وحي وتوقيف، وذلك أنه يجوز أن يكون تأويله "وعلم آدم الأسماء كلها" أقدر آدمَ على أنْ واضع عليها، وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة، فإن كان ذلك محتملاً غير مستنكر سقط الاستدلال به،... على أنّه لم يمنع قول من قال:" إنها تواضع منه"(3).

ثم امتدت الثنائية لتشمل اللفظ والمعنى، وإذا عدت الفرق الإسلامية شيعة وسنة، معتزلة وأشاعرة قد دخلت في تشريع أيديولوجي، فإنّ التشريع ذاك قد انتهى إلى "التأويل" والتأويل مرحلة أقصت فرقاً واصطفت أخرى، وما كان المؤولون إلا من تلك الفرق التي اصطفيت "المعتزلة – الأشاعرة" ومن أهم الفرق التي وقفت عند التوقيف "الظاهرية". على أنّ اللغة – عندهم – معجز، وترى "**الظاهرية**" أنّ الحقائق لا ينبغي لأحد تحريفها أو الانزياح عنها أو تغييرها. في حين يواجه غيرهم من أهل المجاز اللغة بالسّبق عليها من غيرها. وهو سبقٌ افتراضي. والسبق قد يكون خارجياً، وقد يكون عقلياً فالخارج يطابق الكلام فيه أحوال الواقع، والعقلي يفترض تصويب أحكام اللغة، وهو ما يعلن أنّ الذي بين اللغة والأدب كالذي بين اللفظ والمعنى، وهذا يمهد المبحث إلى أنّ الأدب بوصفه فعلاً إبداعياً. إنما هو فعل لغوي غير اعتيادي "إبداع" وما الإبداع بمحض تعبير عن "وقائع" لها وجود عيني، ولو تمّ التسليم بهذا الرأي ستتمّ – في أثره – إشاعة رؤية في النقد مختلفة حيال الارتباط بين "الواقعي" و"الأدبي"، وهنا لا بدّ واصل إلى قناعة مؤداها: أنّ المصطلح اللغوي لا ينتمي إلى فكرة "الابداع".

فما المصطلح؟

كثرت الآراء في تحديده وتعريفه، وقليل منها الذي ميّز بين صيغته ووظيفته، ومنها التعريف الذي يجد فيه "رمزاً وضع بطبيعية واعتباطية، وبالاتفاق بين فئة من المختصين في حقل معين من حقول العلم والمعرفة لضرورة البحث، فإنّ هذا الوضع يحتاج إلى إيضاح يحدد مجال استعمال الرمز ومعناه وقيمته حتى لا يتوقف القارئ عند التطبيق ويفقد الاصطلاح معناه"(4)

وعن وظيفة المصطلح يقول باحث آخر "أنّ علم المصطلح فهو تنظيري في الأساس، تطبيقي في الاستثمار، ولكنه فرع جنيني عن علم الدلالة، وتوءم لاحق للمصطلحية بحيث يقوم مقام التنظير الأصولي الضابط لقواعد النشأة والصيرورة"(5).

ولعل أهم استثمار للمصطلح كان من الذكر الحكيم، ففي قوله تعالى {إنّا سمعنا قرآناً عجباً يهدي إلى الرشد فآمنا به}، ومنه قوله تعالى في سورة الحشر {لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله}. وقد رأى الباحث التونسي د. **توفيق الزيدي** ظاهرة الإعجاز مرتبطة بظاهرة الوقع إذ ربط بين الطرفين بقوله "المعجز بالوقع" فقال: "إنّ مثل هذه الآيات تدل على أنّ في القرآن وعياً بمسألة الوقع، وما نظمه ومضمونه إلا مكرس لهذا الوقع، من هنا لا تكون قضية الإعجاز في تلك المكونات فحسب، وإنما في وظيفتها"(6)

وقد أثار الناقد الشكلاني الروسي **شكلوفسكي** ظاهرة الوقع مرتبطة بظاهرة "**التغريب**" أي نزع الإلفة عن المألوف، ومتى يقوى الأديب على الحفاظ على قدرته لادراكات الموضوعات يتحتم على

الاشتراكات أن تعدو آلية الوقع **Outomatised**

ويرى **عبد الله المطلقي** أنّ المصطلح لفظٌ أريد به الدلالة على معنى أو جملة من المعاني اتفقت عليها جماعة معينة في مجال معرفي معين "المعنية، المشتركة، المشابهة" بين المدلولين اللغوي والاصطلاحي(7).

ومما يرشح من كلام "**المطلقي**" أنّ المصطلح القديم قد عانى من كيفية الاشتقاق، ولاسيما فيما يخص "الدلالة المفهومية"، ومن لوازم الصفة الاصطلاحية اختلاف المعنى الاصطلاحي عن المعنى المعجمي، فإذا كان الأول معنًى استعمالياً قبل كل شيء لأنه أكثر تخصصاً ودقة، فإنّ المعنى الثاني في معظم حالاته أكثر من وجهه منه، في سمة العموم(8).

ومن المؤثرات غير اللغوية في ارتجاج المصطلح **البيئة** ولاسيما في المصطلح النقدي القديم، وكأنّ الناقد لم يمتلك أدوات معرفية أو مادية ليخرج بوساطتها من إسار البيئة، فالبيئة البدوية هي المصدر، ولا سواه، فالعروضيون استمدوا البيت، الوتد، السبب من مكونات البيئة، وأما المحولة والمعطلة فهي من مكونات اجتماعية، وثمة مصطلحات نشأت من الأدوات "الترصيع، التسهيم، التطريز" الخاصة بالنسيج والحياكة، وفي صور لاحقة تغادر المصطلحات المشتقة مسوغ النشوء لتزداد المسافة بينها وبين الدلالة

الافتراق بين النقد والبلاغة:

ومن يستقرئ تاريخ الفكر العربي الإسلامي والنقدي من الجاهلية إلى عصر **قدامة بن جعفر** "ت322هـ ـ 948م" فلا بدّ أن يتثبت حتماً من التأثير الذي مارسه الواقع الاجتماعي في نشوء المصطلح النقدي وتطوره، ويكفي أن نشير على سبيل المثال إلى اصطلاح "المحولة" عند الأصمعي وإلى المصطلحات المستمدة من أوصاف الخيل عند ثعلب"(9).

ونميل إلى أن النقد العربي القديم لم يستطع أن يتخلص من مشاركة العلوم اللغوية له، مما أدى إلى المفارقة في الدلالة الاصطلاحية، فقد نازعته "البلاغة" على تلك الدلالة، فبات المصطلح مرتج الوظيفة، والارتجاج نفسه حمل نفسه إلى مصطلحات المعاصرين ولاسيما مع الجيل النقدي الأول، وقد أشار النقاد القدماء إلى أهمية التخصص "العلم بالشعر" ويقصدون النقد، إنّ العلم بالشعر قد خُصّ بأن يدعيه كل أحد وأن يتعاطاه من ليس من أهله"(10). وفي هذا القول فصل ضمني بين صناعة الشعر وبين ملكة النقد؛ فالأولى موهبة والثانية معرفة ودربة، وقد نُقل عن **أبي نُواس** رأيه "ليس هذا من علم أبي عبيدة، إنما يعرفه من دُفع إلى مضايق الشعر"(11) ويُرى ــ هنا ــ أبو نواس ناقداً وشاعراً، وكأنه يرى فيه ــ غير الموهبة ــ المعرفة والصنعة، وتعزيزاً لهذا أُثر عن **الباقلاني** ت "403هـ ـ 101م" قوله "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله"(12)، وغني عن

التذكير بأنّ الباقلاني قاضٍ ومتكلم أشعري، وقد اشتهر بمصنفه إعجاز القرآن، إلا أنّ له مصنفات أهم، وهي "دقائق الكلام، الملل والنحل، الإنصاف"

ومع الافتراقين الوظيفي والبنيوي بين النقد والبلاغة ـ يفرق المصطلح عليهما المنشأ بحكم الأداء الذي أوكل إليه بين المترقين.

وعند الجيل الثاني من النقّاد – مرحلة ما بعد سقوط النهضة ـ **1948** ـ يُزاح المصطلح العربي القديم من التداول، بعد أن تقدم المصطلح النقدي العربي الخارج من رحم التعريب والمشكل للعلوم الدقيقة وتلك العلوم فرضت منهجها ومصطلحاتها على العلوم الغربية نفسها، وعلى الأخص علوم اللغة وعلم الاجتماع.

بين تراثنا ومصطلحاتهم:

ضمن مزاعم الحداثة إنجاز بعض المصطلحات "الأدبية، النظرية، النص" وهذه ليست مبرأة من الحمولات التراثية رغم تفرق في الشيوع والتوضيف، فهي مصطلحات في النقد وفي غيره.

فالنظرية مشتقة من "نظر" الثلاثي، والنظر رؤيا الباصرة، ورجاحة الرأي، وإن شئت رجاحة العقل والنظر في الأشياء هو إدامة النظر حول التفكر والتدبير والتيقن، وفي هذا السياق يطلب النظر "الرجاحة" على "نظر" المادية، وفي الحياة العربية تقع على مجموعة "النُّظار" ويعنون بهم أصحاب الرأي الراجح المجرب، وفي حدود ما عايناه لم نلحظ ناقداً أو بليغاً أو شاعراً استعمل "نظرية" بالمعنى المألوف اليوم، وكل ما يمكن ادعاؤه من المعاصرين المعتدين بتراثهم فوق الممكن هو أن العرب استعملوا "النظر" بمعنى "الاستعلام".

في حين انطلق المبحث اليوناني من معنى الملاحظة والتدبّر، وهي نفسها التي صدرت "**نظرية**" في الآداب واللغات القومية الأوروبية، والأصل هو "Theoria"، وخاصة بعد عصر النهضة وتشكل الدولة القومية لغةً وأدباً، وأمّا الاستعمال العربي لـ "نظرية" اليوم فهو من قبيل "الإسقاط" أي اكتشاف المكافئ اللغوي بالعربية لمفهومه في اللغات الأوروبية الحيّة، ومن هنا صدرت "النظرية" عند العربي بمعنى ائتلاف بعض المفاهيم المجردة وترتيبها لتحقق – مع الاختلاف ـ وحدة الرؤى، غير أن هذا وحدث طريقها إلى المعاينة والتطبيق، ولم تكن العربية غير منتجة لهذا المصطلح أو لغيره، فقد لجأ "المستعملون" إلى أسلوب "**التضايف**" نظرية المعرفة، نظرية الدولة، نظرية الحرب، نظرية الأدب أو "**التواصف**" النظرية المادية، النظرية العرقية النظرية النسبية..."

أما مفهوم "**النص**" في الاستعمالات العربية القديمة فقد تركز على المعنى الحسي "الرفع والإظهار"، ثمّ آل مفهوم "النص" إلى معنى آخر في الاستعمال المفهومي وهو "إسناد" الرأي أو حرفية القول، أمّا في اللغات الغربية فقد اشتق "النص" من الحياكة، وهو من جذر لاتيني "Textue" وبحسب قرب اللغات

القوميسة مسن اللاتينيسة تم الاشستقاق. فهسو بالفرنسسية قريسب مسن الانكليزيسة "Texte"، "Text" ولكنسه يتغيرسسبب لفظسه وكتابسة بالإسسسبانية Texto. ورغسسم القرابسسة التيبولوجية بين الآداب الأوروبية في العصور الحديثة فإنّ "النص" كمصطلح غاب مع جذره عن الفضاء النقدي الأوروأمريكي عن التداول، بل غُيّب نظراً لاتساع المسافة الزمنية بين المنشأ العلمي للكلمة وبين التطور المفهومي للكلمة التي غدت مصطلحاً. ومن اللافت غير المستغرب عودة "النص" كمصطلح إلى التداول في النقد لغربي بظلال جديدة، تحمل تبدلات العصر الثقافية وتشي بالقرابة بين العلوم الإنسانية من جهة وبينها وبين العلوم الدقيقة من الجهة الأخرى، وعلى الأخص مع انبثاق "البنيوية"، **Structuralism**. والبنيوية إذ جمعت بين مختلف العناصر الداخلة في تركيب اللغة وبين وظائفها فإنها تقول "ليس للأعضاء أو للعناصر وجود مستقل عن وظائفها" ومن البيّن أنّ مصادر البنيوية هي فضاءات علم الأحياء ونجاحات هذا العلم على مستويات عديدة إلى الدرجة التي تجاوز فيها علم الأحياء الفائدة التطبيقية. ومن المنقول للأذهان أن البنيوية مشت بخطى متصاعدة منذ عهد "هوسرل" إلى أيام "ألتوسير" وقد بذل العلماء جهداً كبيراً لاعتمادها أسلوباً في كل فضاءي اللغة والعلوم الإنسانية والفنون بغية الزعم بالتوصل إلى منهج صحيح يؤدي إلى حقائق ثابتة وعملية التصديق(13).

فإذا كانت الوظائف في حال من التغيّر في عالم البيولوجيا فإنّ البنية لابدّ خاضعة لهذا التغيّر. وهنا يمارس المفهومان "بنية الوظيفة" فعلاً مؤثراً في نظرية المعرفة ـ بل يتجاوز الفعل المؤثر إلى منهج العلم ـ ومن الضروري السؤال: كيف أنّ المدينة الديالكتيكية تعتقد بوحدة البنية والوظيفة بينما ارتأى ميشيل فوكو ـ تحت تأثير المركزية الأوروبية ـ أن هناك بنى ذهنية ثابتة مميزة لمختلف العصور في تطور العلم الأوروبي"(14).

إذاً ينبثق الاستنتاج من المقدمات السابقة القائل بوحدة الروابط الخارجية والداخلية لاعتماد "المصطلح" والذي لم يعد في ظل البحوث المذهلة للتجريب وقفاً على التواصل والأنساق العربية، إنما يتشكل من التغيرات الضمنية لنتاج العلوم الدقيقة، وما تعميم المصطلح فيتم عن طريق اللغات الحية الانكليزية" أولاً وشقيقاتها الأوربيات ثانياً لأنّ هذه اللغات هي الحوامل الحيّة للعلوم والفلسفة والآداب والفنون.

الأدب بين المفارقة والمقاربة:

تبين الكتابة العربية القديمة والتقليدية المعاصرة عن إدراك الكاتب لعلاقة الروابط الخارجية للنص المُنشأ بجوهر الحياة، وخلفياتها النفسية والمادية، فهو يجمع بين المجرد والمحسوس والعرضي والجوهري كاجتماع الصفة بالموصوف أو انتساب المحمول إلى الموضوع. فالنص لا يمكن له ككل "كلمة" أن يحيا معزولاً، ولا

...منه من وضعه له أو تصنيف فيقول كما قالوا النص الأدبي، أو نص الوحي، أو نص القانون. والممكن من هذا وذاك مفتوح، والمتتبع للمصنفات التراثية العربية يدرك أنّ كلمة "أدب" جالت في الفضاء اللغوي على أكثر من مستوى، إلا أنّ مستويي أدب النفس، وأدب الدرس هما الحالة العامة، والفصل بين المستويين فصلاً فارقاً غير ذي فائدة، فكلما تلقى الدارس معرفة ازدادت نفسه ارتقاءً. ومنه مقول النبي محمد "ص": "أدّبني ربّي فأحسن تأديبي"، والإيحاء هنا مباشر بأنّ ما تلقاه وحي جعله في المرتبة العليا. وأمّا أدب الدرس فكان في البداية مرتبطاً بالعلوم الدينية بعد البعثة النبوية، ففي الجاهلية لم تلحظ كلمة "أدب" في حدود قراءتنا، إنّما كانت كلمة "الشعر" هي السائدة، لذلك باتت علوم اللغة وخاصة البلاغة موظفة في صالح علوم الدين في غاية من أربابها لتمكين المسلم من علوم دينه، ومن التعامل مع المدونات المفهومية والحفاظ عليها بعد بإحدى الفرق. وفي القرن الهجري الثالث يظهر الجاحظ ت 255هـ علماً على عصره فيستعمل "الأدب" استعمالاً مقصوداً كلما سمحت له أساليب الاشتقاق، ليغدو المصطلح "الأدب" دالاً على إمكانات الصنعة "إنشاء الكتابة" ومعها ليدل على "الأحاسيس" والدلالة على الأجناس لم تصرف "الأدب" عن الدلالة على "المكارم" النفسية أو السلوكية، ومما يرشح من الاستعمالات تلك دلالته على "الثقافة" أي الجمع بين علوم الدين واللغة والأدب، فالماوردي ت 450 هـ يحصر في فصل "أدب العلم" الفضائل في طلب العلم، وأنّ للعلم أدباً، وأنّ الطرفين لا يتنازعان ولا ينزع واحد منهما عن الآخر "اعلم أنّ العلم أشرف ما يرغب به الراغب". قال تعالى ﴿وما يعقلها إلا العالمون﴾، وروي عن النبي "ص" أنّه أوحي إلى إبراهيم عليه السلام "إني علم أحبُّ كل عليم". وإذا لم يمكن إلى معرفة جميع العلوم سبيل وجب صرف الاهتمام إلى معرفة أهم وأولى العلوم وأفضلها علم الدين لأنّ الناس بمعرفته يرشدون وبجهله يضلون"(15).

وفي كتابه "فكر ابن خلدون ــ العصبية والدولة" يخصص المفكر المغربي د.محمد عابد الجابري ملحقاً بكتابه، حول أهم المصطلحات التي استبطها ابن خلدون ووضعها تحت شرط "المصطلحية" وهي كثيرة تربو على ستين مصطلحاً في السياسة والملك والعمران والحضارة والتأسيس واللغة ـ إذ يعرّف ابن خلدون الاصطلاح "التواضع والاتفاق فمصطلحات في كتابي هذا، إن في أسماء البربر وبعض كلماتهم حروفاً ليست من لغة كتابنا ولا اصطلاح أوضاعنا، إن الأوضاع اللغوية إنما هي للمعاني اللغوية المتعارفة فإذا عرض من المعاني ما هو غير متعارف اصطلحنا على التعبير عنه بلفظ تيسر فهمه"(16).

وقد أظهر الشكلانيون الروس في مطلع القرن الماضي 1914 ـ 1928 أفقاً واسعاً في مفهوم اللغة والأدب إذ "انطلق الشكلانيون في إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهاراته الحرفية

وقد عرّف **شكلوفسكي** الأدب "بأنه حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها" ثم كرسوا مفهوماً للأدب على أنه استخدام خاص للغة، فاللغة العملية تستخدم استخداماً يرتبط بأفعال التوصيل ـ بينما اللغة الأدبية فليس لها وظيفة عملية، وقد اتجه الشكلانيون الأوائل إلى التوحيد بين صفة "الأدبية" وسمة "الشاعرية" كما أنهم رأوا أن الشعر هو الاستخدام الأمثل للغة، فالشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي (17)

وكما هو عندنا هو عندهم، ويعني "الأدب" فلم يعدّ مصطلحاً له حدوده المائزة إلا على يد المفكر والأديب الألماني "ليسنغ غوتهولت" 1729 ـ 1781م، فهو كاتب مسرحي وناقد مال إلى "الشكسبيرية" وأعرض عن المسرح الفرنسي، وقد استعان بالفلسفة على تحديد معنى "الأدب" و"النقد" في كتابه "فن المسرح في هامبورغ"

لكن ظهور **رومان جاكبسون** على مسرح الأدب العالمي قد عطف بمصطلح "الأدب" من الاهتمام بطبيعة الانشغال بسؤال لا ينتهي بالسائل إلى قرار "ما الأدب" إلى الإقرار بما أطلق عليه "أدبية الأدب" ويعني **جاكبسون** بالأدبية، قوة الإبداع باللغة التي تجعل النص متعالياً على غيره من النصوص لوظيفيته، وللأدبية عنده مقومات أهمها المهارة الفردية للمنشئ". ثم تابع ميخائيل **باختين** في التوصيل المثمر بين الشكلية والماركسية من حيث إيمان الجيل الشكلاني المتأخر بأنّ اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا، وكان قد رفض معالجة الأيديولوجيا بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، ويضيف الشكلاني **فولوشينوف** "إن الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة له كيانها المستقل إلا في التجسيد المادي للعلامات، فاللغة التي هي نسق من علامات يبني اجتماعياً هي نفسها واقع مادي"(18)

بين الجرجاني ت(978م ـ 471هـ" وجاكبسون "1896 ـ 1982):

يُعدّ الجرجاني "عبد القاهر" البلاغيّ الأهم الذي وضع حداً للاجتهاد في هذا المجال، ومن جاء بعده جاء شارحاً أو مؤولاً، ولم يكن ـ ككثيرٍ من علماء العصر الوسيط ـ مهتماً بعلم واحد، فقد درس الفقه والأدب والتاريخ والنحو، لكنه استشعر في الدرس البلاغي، ليضع نظرية علم المعاني في كتاب أطلق عليه دلائل "الإعجاز"، ثم وضع علم البيان في كتابه "أسرار البلاغة" كما وضع **ابن المعتز** من قبله أساس علم البديع"(19).

وبناء على ما تقدم يمكن الانطلاق من "الجرجانية" لصنع أدوات قادرة على التحليل والعمل في النصوص المعاصرة وعلى الأخص الشعر، وهنا ابتدع مصطلحه "البياني" رغم أنه عرض لمعيته تحت مشروع "**النظم**" وعرض من خلاله للتقديم والتأخير والوصل والفصل والحذف والقصر والاختصاص والنظم هو ـ عنده ـ سر البلاغة ولا قيمة للمفردات خارج المنظوم ومن هم إجراءاته المزاوجة الثنائية اللفظ والمعنى، بعد أن وحّد بين اللغة والشعر، من خلال تواصل اللغتين لغة

للشعر ولغة الفلسفة، ثم عمد إلى إقامة الفصل بين التعبير العاري والآخر المزخرف، ليتوصل إلى أنّ التعبير هو الجمال بعينه، وكان أهم إجراءاته المنهج التطبيقي في الأدب ونقد الأدب(20).

ومما قاله الجرجاني: "قالوا لو كان النظم يكون في معاني النحو لكان البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط، ولم يعرف المبتدأ والخبر لا يتأتى له نظم كلام، وإنما نراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو، والاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات. إنّا نعلم أنّ الصحابة في الصدر لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض وصنعة النفس وصنعة المعنى التي وصفتموها، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم والعلم لوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء فينبغي لكم أن تكونوا في العلم أعلى من منزلتهم"(21)

هذا الاحتجاج بالجيل الإسلامي الأول جعل الحجة الجرجانية مرتبطة بـ **المقدس** بشري الذي رافق "الدعوة" والسؤال الذي نطرحه بمكان لا الإجابة عليه بمكان من أراده هو: فقد يكون **الجيل الأول** ملهمًا، لكنه ليس معرفيًا بمستوى الجيل من القرون الهجرية "من الثاني إلى الخامس" وهي قرون **المثاقفة**.

ومن اللافت محاولة الباحث الأكاديمي د. **كمال أبو ديب** إجراء المقارنة بين **الجرجاني ورومان جاكبسون** في بحثه "**أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي**" من خلال مشاركته في النادي الأدبي بجدة 1988م. إذ وجد المشروع الجرجاني يتعلق بـ"**المعنى**" وبـ "**معنى المعنى**" والأمران حددا نهج الشعر من حيث تشكيله اللغوي، كما تظهر طرائقه في معالجة القصائد، فأداء المعنى أساس النمذجة الشعرية في التشكيل الكتابي والاستعاري، فتأدية المعنى بدلالة اللفظ وحده، وتأدية معنى المعنى يتم بوجوهه المختلفة من استعارة وكناية وتمثيل ومجاز، وبناءً عليه **فوّق** أبو ديب **الجرجاني** على **جاكبسون** في أنظمة العلامات وخاصة في إنشاء الأدب.

إنّ رومان **جاكبسون** هو رائد التحليل التركيبي باللغة، إنشاء تقنيات من أجل تحليل أنظمة الصوت في اللغات، ثم انتقل إلى تحليل أصناف الشعر، واستنتج طبيعة "العقل" الروسي من خلال الأنماط الشعرية التي حللها، ثم انتقل إلى دراسة الشعر والفنون البصرية ليتوقف طويلاً عند تطبيق التحليل التركيبي بمواجهة ما وراء اللغوية مما يتضمن علم الأعراق المتحضرة "الأنثربولوجي" ونظرية الأدب، وتبدو المسافة بين **الجرجانية** و"**الجاكبسونية**" هي المسافة بين القرن الميلادي العاشر والقرن الميلادي العشرين، وفيما يخص الزخارف النحوية حاول جاكبسون بحيله التركيز على البيت الشعري المفرد إلى فضاء النص كله لافتًا إلى أن التكرار ينتج عن تكرار الصور النحوية، ويبدو أن المطولات الملحمية كانت في مخيلته وهو يدلي بهذه الشرعة، ومما يتميز به عن الجرجاني تركيزه على التمثلات النحوية إذ عمّق فرقه من حيث

هي أداة شعرية فعّالة، لكن التوافق بين البلاغيين العربي الروسي والروسي الأمريكي كان على اعتبار النحو ليس غرضاً مقصوداً لذاته، على الرغم من أنّ النحو هو الركيزة التي تستند إليه الدلالة، ومن التجني الاعتقاد بـ"تفوق" **الجرجاني في "البيانية"** على **"الأدبية" لجاكبسون** حتى لو أخذ عليه حصر الاستعارة بالشعر، أو ربطه المجاز المرسل بالنثر، فالإجراءات على الأدب الحديثة لها خصوصيتها المرتبطة بـ "التجريب" والتجريب تبنى العصر من **بيكون ونيوتن** وترسّخ من **داروين وفرويد**.

هوامش:

1ـ للمزيد راجع المعجم الفلسفي ـ دار التقدم موسكو 1986

2ـ العبارة لعلي بن أبي طالب وقد وجهها لابن عباس وهو يحاور الخوارج وقال له: لا تحاججهم بالقرآن فهو حمّالة له وهو حمّال ذو أوجه، تقول ويقولون، ولكن حاججهم بالسنة فلن يجدوا عنها محيصاً ـ نهج البلاغة ج3 ـ ص399

3ـ الخصائص ـ ج1ـ تحقيق محمد علي النجار ـ ط2 ـ ص40 ـ 41 عن ط1 1913

4ـ المصطلح النقدي، إدريس الناقوري ـ المنشأة العامة للنشر ـ طرابلس الغرب ـ ليبيا ـ 1984 ـ ص10

5ـ عبد السلام المسدّي ـ علم المصطلح ـ قاموس اللسانيات ـ تونس، الدار العربية للكتاب 1984، ص22

6ـ جدلية المصطلح والنظرية النقدية، د.توفيق الزيدي ـ قرطاج ـ تونس ط1 1998، ص47

7ـ أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم ـ 1990 ـ النادي الأدبي ـ جدة

8ـ راجع تمام حسان ـ في اللغة المعيارية والوصفية ص120

9ـ إدريس الناقوري، المصطلح النقدي، مصدر سابق ص11، ويبدو الناقد معتمداً على آراء محمد مندور في النقد المنهجي

10ـ الآمدي ـ الموازنة ج1 ـ ص373

11ـ ابن رشيق ـ العمدة ـ ج2 ـ ص104

12ـ الباقلاني ـ اعجاز القرآن ـ ص121

13ـ راجع المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين 1979 ص52

14ـ راجع المعجم الفلسفي المختصر ـ مصدر سابق ص96

15ـ المقوردي، أدب الدنيا والدين، دار الريان للتراث ـ 1988 ـ القاهرة ـ ص52

16ـ محمد عابد الجابري ـ الكتاب المذكور ـ دار الطليعة ـ ط3 ـ 1982 ص 437

17ـ رامان سلدن ـ النظرية الأدبية المعاصرة ـ ترجمة جابر عصفور ـ دار قباء ـ القاهرة 1998 ص 127

18ـ المصدر السابق، ص18

19ـ عبد العزيز عتيق ـ علم المعاني ـ دار النهضة ـ 1985 ص25.

20ـ راجع قضايا النقد الأدبي ـ د. محمد زكي العشماوي ـ دار النهضة ـ 1984 ـ ص277 ـ 285.

21ـ دلائل الإعجاز ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ تحقيق محمد رشيد رضا ـ 1981م ـ ص64 ـ 65.

قصيدة النثر ومحمد الماغوط

□ أ. غسان غنيم*

يعد الشعر الظاهرة الوجدانية الأبرز حضوراً طوال التاريخ الإنساني، الذي ـ إذا كانت المادة وصراعاتها تسيّره وتقوده ـ فإن الشعر يعد القطب الروحي المقابل الذي لم يستطع شعب من الشعوب الاستغناء عنه، فشكل لدى الجميع إنجازاً روحياً متعدد الغايات، يسمو باللغة والإنسان إلى أفقهما الأكمل والأجمل، ناهيك عن وظيفته الأسمى من حيث الاتصال بالحياة في صميمها الأعمق والأكثر بعداً وغوراً في صميم الوجود الإنساني، فضلاً عن قدرته على الارتفاع بالحياة والإنسان عن حالة المياومة الرتيبة التي قد تمتلئ بالزيف والعادية.

لذلك فإن مجرد وجود الشعر يعني مشروعية فعل جميل غايته السمو والارتفاع فوق كل ما هو عادي ورتيب، والتوق إلى كل ما هو جميل وحقيقي وسام مما يؤكد القيمة العليا للإنسان وللوجود. ولعل هذه الوظيفة من أجل وظائف فن الشعر وأكثرها تسويغاً لوجوده.

وليس المقام مكاناً لمعالجة قضية شعرية القصيدة، ومن أين تنبع؟ أين تكمن مواضع التأثير فيها. فهل الوزن والقافية والإيقاع والتفعيلة والنظم وإلى ما هنالك من المحسنات الصوتية هو الذي يمنح القصيدة مشروعية وجودها، أم محسنات أخرى تكمن في الصورة والتخييل، أو في الفكرة والرؤيا، أو في الصياغة والنظم وإلى ما هنالك من المحسنات الدلالية، هي التي

* أستاذ جامعي وناقد من سورية.

تعطي المشروعية للقصيدة والشعر أم من خلال خلطة تجمع بينهما معاً.

وضع جان كوهين في كتابه "بنى اللغة الشعرية" مخططاً يريحنا من مناقشة هذا الموضوع وحسمه تحت عنوان السمات الشعرية، حيث قسم النصوص الأدبية الشعرية إلى مجموعة من الأنماط وفق السمات، فقسمها إلى قسمين: سمات صوتية وسمات دلالية.

فقصيدة النثر تقلص السمات الصوتية إلى أبعد مدى لحساب السمات الدلالية، والنثر المنظوم ترتفع فيه السمات الصوتية وتكاد تنعدم السمات الدلالية. أما الشعر الكامل فهو ذلك النص الذي تتوافر فيه السمات الصوتية والدلالية بقدر كاف.(1).

إذن، قصيدة النثر شعر يحمل من السمات الدلالية أكثر مما يحمل من السمات الصوتية سمات تعد من أخص خصائص شعرية النص من مثل التصوير والتخييل، والرؤية والتوتر واللغة التي تقوم على الانزياح والتوهج والطزاجة.. وما دام النص الأدبي يمتلك الكثير من هذه السمات، فلا ضير في انتسابه إلى الشعر، بل إنه امتلك فعلاً مشروعية انتمائه إليه.

ولنا في نصوص جبران خليل جبران، والريحاني في أدبنا الحديث مثالاً بله الشعراء الذين رسّخوا قصيدة النثر في الفترة المعاصرة، في النصف الثاني من القرن الماضي.

ولذا لا أرى حاجة إلى إثبات مشروعية هذه القصيدة، وليس ثمة حاجة إلى مناقشة المصطلح الذي سفحنا له الكثير من المداد والوقت لتسويغه أو إزاحته، وليس لنا ذلك لأن شيوعه قد سحب البساط من تحت أقدامنا، فقد انفلت كالمارد، واتسع كالماء بحيث لا يقيد ولا يسترجع، وما ضير المصطلح "الاسم" إذا كان المسمى قد تحدد وبات واضح الدلالة والمعالم في تاريخ تطور الأدب، فالمصطلح الذي أطلقناه، سواء استوردناه من "سوزان برنار" أم من سواها وسواء كرسه أدونيس وأنسي الحاج، ونزيه أبو عفش وسليم بركات وبدر عبد الحميد ومحمد الماغوط، أم سواهم، فليس الأمر مهماً ما دام المصطلح قد صار علماً على مدلول ذي أبعاد محددة في أذهاننا، ومراتب أقرب إلى الوضوح، وأبعاد أقرب إلى الوصف والتحديد

لقد باتت قصيدة النثر حالة شعرية موصوفة، محددة المعالم إلى مدى بعيد، وهذا ما يجعل مناقشة هذا المصطلح ومدى صلاحيته مجرد جدل بيزنطي لا طائل منه وأظن أن قصيدة النثر باتت تكتسب مشروعية انتسابها إلى الشعر من خلال بنيتها الداخلية وسماتها الدلالية، وليس من خلال صلاحية المصطلح ومدى انطباقه على الشعر أو تناقضه معه من حيث الكلمات المستعملة للدلالة على مثل هذا النمط من الشعر وأعني "قصيدة النثر" التي حاولت أن تصل إلى جوهر العملية الشعرية التي تقوم على الرؤية والانزياح والتخييل مع الابتعاد عن الإيقاع الظاهر إلى الإيقاع المستتر في تآلف الحروف وتوافق الكلمات والعبارات

إن لقصيدة النثر مشروعية الوجود، ولكن ليس لها حق المصادرة على الأنماط الشعرية الأخرى، بحيث بات بعض أنصارها ومنظريها يستبعدون الحداثة الشعرية عن كل نص لا يتمثل خطابها ويترسم مسيرتها، لندع الأزهار كلها تتفتح، فتعطي حقلاً من الأزهار والظلال والجمال. ولنتذكر أن قصيدة النثر في موطنها الأصلي كانت استثناءً على القاعدة، فجل شعر بودلير موزون، وكذلك شعر رامبو وشعراء الحداثة الآخرين في الغرب.

فقصيدة النثر الناجحة اجتراح لحدث استثنائي في مسيرة الشعر، لأنها الفن الصعب والنمط الأكثر بعداً عن التداول "ومن الجدير ذكره أن أدونيس ارتد مؤخراً عن كتابة قصيدة النثر" مشيراً إلى أن كتابتها تستلزم من مبدعها موهبة وثقافة عاليتين، وهذا لم يتوفر للشعراء الذين كتبوا القصيدة - الغالبية منهم - مؤكداً أن المحاولات الأولى لهذا النموذج إنما "وقعت تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، لاسيما قصيدة النثر الفرنسية"(2)

ويشكل محمد الماغوط واحداً من الرواد لقصيدة النثر منذ قصائده التي نشرتها مجلة شعر تحت عنوان "حزن في ضوء القمر" عام 1959 التي كتبها محمد الماغوط وهو في السجن فأثارت سؤالاً عن قصيدة النثر ومفهومها، فتطوع أدونيس لتوضيح هذا التساؤل مستنداً إلى كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيامنا" وقد ابتعد عن قصائد الماغوط في تحديده لمفهوم قصيدة النثر حين عدها نوعاً من الشعر الحر، وليس من قصيدة النثر "من خلال مفهومه الرؤيوي للشعر الحديث، ورأى أن بنية قصيدة النثر إشراقية أي رؤيوية (3)

وتشكل تجربة محمد الماغوط من خلال حزن في ضوء القمر - غرفة بملايين الجدران والفرح ليس مهنتي، "تجربة شخصية يشدها الشاعر عبر مجموعة من الصور التي يفجرها رؤى وصوراً وبروقاً بدون أن يلقي بالاً للأيديولوجيا والأفكار الفلسفية الكبرى إلا من حيث انعكاساتها في نفس ضمن اللحظة التاريخية والحضارية التي يحياها، راكضاً وراء محاولة القبض على العالم والوطن بدون أية أيديولوجية فكرية، وخرج كل نظام أو نسق كتابي أدبي مألوف.

ومن هنا جاءت قصائده عفوية لا تكبحها المقومات الواعية، وتشبه هذيانات تقترب من حالات الأحلام حيث يتدفق اللاوعي الذي تتخلله بعض الصحوات. حتى إنه عنون كتابه "سأخون وطني" بلاحقة تقول "هذيان في الرعب والحرية" فقد اعتاد الماغوط أن يترك نفسه على سجيتها فيثبت كل ما يخطر على باله من التداعيات دون تجميل أو زيادة أو نقصان مطلقاً العنان للخيال، فيأتي نصه لا منطقياً وغير مترابط، يتمرد على الأشكال الفنية المألوفة في الشعر والقصيدة

أيها العرب، يا جبالاً من الطحين واللذة..

يا حقولاً من الرصاص الأعمى

تريدون قصيدة عن فلسطين

عن الفتح والدماء؟

أنا رجل غريب لي نهدان من المطر

وفي عيني البلدتين

أربعة شعوب جريحة... تبحث عن موتاها.

كنت جائعاً

واسمع موسيقا حزينة

واتقلب في فراشي كدودة القز

عندما اندلعت الشرارة الأولى"(4)

إن مجموعة الصور التي تشكل المقطع الشعري تقوم على التداعيات التي قد تفتقد الترابط حتى تبدو لقطات حلمية، يمكن أن تصل بالمتلقي إذا ما جمعت إلى شيء من المعنى، فالعرب جبال من الطحين، واللذة وربما أراد أن يشير إلى أمر يتعلق بالطعام والجنس. ثم هم حقول من الرصاص الأعمى، وربما يريد بذلك التطاحن فيما بينهم. ثم ينتقل نقلة مفاجئة إلى الذات بقوله تريدون مني قصيدة عن فلسطين. ثم يبدأ بالندب على حاله. يشكو الغربة عبر صورة سريالية "رجل بنهدين من المطر.. وبعيني بلدتين وشعوب أربعة جريحة تبحث عن الموتى (وقد جعل الأستاذ وفيق خنسة هذه الشعوب، شعوب تلك الدول التي تحيط بفلسطين سورية ولبنان والأردن وفلسطين)(5)؟

ولا شك كذلك، فهي مجرد هذيانات سريالية ليصل بنا إلى إيحاء ما، فها هو يتقلب في فراشه كدودة قز، ومن قبل أن دودة القز تتقلب في شرنقتها، ثم ما هي هذه الشرارة التي اندلعت. إنها هذيانات شعرية على الطريقة السريالية، التي قد تسفر عن دلالة أو معنى وتصطنع عبر التخييل أشياء غريبة ذات مفارقات وتناقضات تصل بالمتلقي إلى أقصى حدود التوتر.

كما تقوم القصيدة لديه على الجمع بين عالم الواقع وعالم الحلم مستخدماً العلاقات التي توحي شيئاً سريعاً ما يختفي، فلا يبقى إلا أثره على صفحة النص. وتترك القصيدة أثراً كالحلم هو الحلم الذي يمكن أن يشغلك طوال نهار أو يسعدك خلال نهار، دون أن تدري لماذا؟

"يا إلهي.. أغصان الكرز تطول

ترسل دمعها العاري في القاطرات

وعيون الشاعر الخضراء، تبكي في ضوء القمر

صيف هنا وشتاء هناك

والطيور الملطخة بالدم

تتكئ على بعضها فوق الجثث والأظافر الممتدة

ولا نعرف ماذا نعمل

أنحب أم ننام

أم نخضع للرايا على مكامن الأبطال؟!"(6)

يرسم صورتين إحداهما بهية جميلة وقاسية، وأغصان الكرز والدم العاري وعيون الشاعر الخضراء التي تبكي في ضوء القمر. ثم صورة الطيور الملطخة بالدم

والجثث والأظافر المدماة، ليصل إلى تركيب ملخصه الحيرة والضياع. فلا يعرف ماذا يصنع وهو بهذا لا يريد أن يصل بالمتلقي إلى معنى محدد، بل يريد أن يترك فيه أثراً ما. أظنه في هذا المقطع يريد التنفير من الحرب ضمن سياق القصيدة وهي بعنوان ملفت "النار والجليد" وهو بهذه التقنية يقترب من الرمزيين الكبار بل من السرياليين فمهمة الشعر لديهم أن يترك انطباعاً يشبه ذلك الذي تتركه الموسيقى. يحس بدون أن يدرك.

كما تقوم بعض قصائده على الدخول في عالم الغرابة والإدهاش، وتتجلى هذه السمة واضحة في أغلب قصائده من خلال ابتعاد طريقة الصورة أو من خلال اللجوء إلى المتنافرات التي يجمعها بدون أن يعير المعنى المألوف أي اهتمام.

"ماري التي كان اسمها أمي

حارة كالجرب

سمراء كيوم طويل قاتم

أحبها، أكره لحمها المشبع بالهمجية والمطر

أربطني عند عتبتها كالغلام

وفي صدري رغبة مزمنة

تشتهي ماري كجثة زرقاء

تختلج بالحلي والذكريات..." (7)

فالمرأة التي كانت تدعى مع حارة كالجرب. مثل هذه الصورة قد تكون بعيدة عن الشعرية عند اعتاد قاموس الشعر أن يألف كلمة مثل "الحرب" وهذا ما يدخل المتلقي في عالم الغرابة، أحبها أكرهه لحمها المشبع بالهمجية والمطر.. كيف يشتهي ماري كجثة زرقاء. إنه يدخل في عالم الدهشة ليعترض على كل ما يجري بيأس دون تحريض، يفاجئ المتلقي بحالات غريبة، يصدم بها حسه الجمالي "الجرب" الجثة الزرقاء والاختلاج. ونلاحظ ابتعاد طريقة الصورة. فما هي العلاقة بين ماري الحارة والجرب وما الفرق بين الفتاة السمراء واليوم القاتم الطويل.. ثم كيف يجتمع الحب مع الرغبة المزمنة في رؤية جثتها، إنه عالم الغرابة والدهشة التي يدخلها محمد الماغوط لنتتبع هواجسه التي يمنح صوره منها فتثير فينا العجب والدهشة والاستغراب..

ولا يمكنك أن تمر على شعر محمد الماغوط من دون أن تعرج على الخيال والصور لديه حيث تبدو الصورة لديه غريبة متناقضة، وربما عصية على الفهم تقوم على الجمع غير المنتظم بين المتنافرات الضدية بحيث تولد الشعور بالدهشة والشذوذ والذهول، على الرغم من أن تقنية الصورة الفنية عنده تكاد لا تخرج عن أساليب الصور البيانية، كالتشبيه وهو وافر وكثير ويكاد يكون مركبه الأكثر استعمالاً، إضافة إلى الاستعارات البعيدة والرموز المجهولة الغامضة

وربما تعود هذه الغرابة في خياله وصوره إلى أنه لا يولد بين واقعين متباعدين بنسبة أو بأخرى. وتكتسب صور الماغوط قوتها وقدرتها على التأثير والإدهاش كلما كانت الصلة بين الواقعين بعيدة، ومن هنا فلا

ينتظر المتلقي أن يفهمه من القراءة الأولى، بل لابد له من أن ينسى ما اكتسبه من الثقافة المصطنعة والغوص مع محمد الماغوط في عوالمه التي تمتح من لا شعوره الغائص في العذاب والحزن والتسكع والرهافة والتجربة

كهاتي حصاةً ملونة على الرصيف

أو أغنية طويلة في الزقاق

هنالك في تجويف من الوحل الأملس

يذكرني بالجوع والشفاه المشردة

حيث الأطفال

يتدفقون كالملاريا

أمام الله والشوارع الدامسة"(8)

إن جزيئات الصورة لا تأتي من حقل دلالي واحد أو من حقول دلالية متقاربة، فما العلاقة بين الأغنية الطويلة والزقاق مثلاً

إن العلاقات التي تجمع بين أجزاء الصورة تبدو مدهشة وغريبة في تدفقها. فالأطفال يتدفقون كالملاريا. والتدفق يكون عادة كالسيل. النهر. كالأفكار أما أن يكون كالملاريا فهذا ما يفاجئ المتلقي ويدهشه، بل يصدمه ويتركه حائراً ومثلها صورة الشوارع الدامسة. ولا يأتي تأثير الصور لدى الماغوط من خلال صورة واحدة مفردة بل من مجموعة من الصور المتلاحقة التي تترك انطباعاً ما وإحساساً على صفحة النفس يريد الماغوط أن يتركه لدى المتلقي. فالحصاة الملونة على الرصيف، والأغنية الطويلة في الزقاق، وتجويف الوحل الأملس، والجوع والشفاه المشردة، والملاريا، والله، والشوارع الدامسة. إن تلاحق هذه الصور عبر مشهد متكامل يترك الأثر الذي يريد أن يصل إليه، وهو تصوير حالته النفسية وبؤسه ويأسه وضياعه، حيث الشوارع دامسة، وهي صفة للسواد أو الليل أو العتمة، ينقلها من حقلها الدلالي الأصل إلى حقل آخر، ومن تتالي الصور يطبع ذلك التأثير بالأسى والحزن في ذهن المتلقي

وهذا ما جعل لغة الماغوط لغة لا تقوم على المنطق، تهرب من القواعد المتبعة في ترتيب الدلالات، تتقطع وتتناقض بمنأى عن كل أساس منطقي أو عقلاني، تبدو كمجموعة من التداعيات النابعة من اللاشعور، متنافرة تتحدى المقدرة العقلية للشاعر، ومن خلال هذا التنافر بين الموصوف والصفة، أو بين المضاف والمضاف إليه أو بين الفعل والفاعل المتوقع حيث تكثر الفجوات لتؤلف صوراً كاشفة عن الواقع الخارجي أو الداخلي الذي يدور في جوانب الشاعر، إحساسه واضطرابه يود أن يصدره لتشكل معادلاً موضوعياً لمأساته الخاصة والعامة. يقول أدونيس "هكذا تبدو كلماته مجنونة، تعريها في الشمس والريح حارقة ثيابها القديمة، تكسرها وتمحو تداعياتها الأليفة وتملؤها بالرعب والبراءة والدهشة"(9).

إن الحديث عن الحزن والتسكع والغربة في شعر محمد الماغوط بات حديثاً مكروراً ولكن لا يمكن أن نغفل هذه السمة الواضحة في شعره أضف إلى الحديث عن الصدفة والفقر والبساطة الأسرة

إنه شاعر مسكون بالبراءة والتدفق. تأخذه التداعيات ولا يأخذها، فيترك نفسه لها بحرية لا يجملها، بل يتركها على همجيتها وبراءتها وتلقائيتها الآسرة. يحاول أن يرود عوالم في النفس والواقع، مما يضطره إلى اصطناع أشكال جديدة ولغة طازجة ترجع به إلى لغة الأسطورة والحكاية بكل طزاجتها وعفويتها وتأثيرها، يحاول أن يكتشف مالا يكتشف داخل النص عبر اللغة فتأتي لغته قاطرة مثل غزالة تتنقل بين الصفات والمسميات التي تبتعد عن حقول دلالتها الأصلية.

إنه رائد حقيقي لقصيدة النثر، وواحد من أهم الشعراء الذين أعطوا هذه القصيدة مشروعية وجودها ومكانتها على خارطة الشعر العربي، متحدياً كل قوانين العروض والتفعيلات الرتيبة والإيقاعات الساذجة. غريباً، ووحشياً، متدفقاً كشلال. إنه بحق الممثل الأكثر سطوعاً للسريالية في الشعر العربي فهو شاعر السريالية بلا منازع.

"وأنتم يا أصدقائي وأحبابي

يا من تكرزونني فوق السروج والصهوات

يا من تتثاءبون على حزني كالكلاب الضارية

سأقذف هذا القلم إلى الريح

سأدفئه كالطائر

بين الثلوج البيضاء

وأمضي على فرس من الحبر

ولن أعود....."(10)

المصادر والمراجع:

1- أدونيس "في قصيدة النثر" مجلة الشعر عدد 14، ربيع 1960

2- الماغوط، محمد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط3، 1981، حزن في ضوء القمر

3- جابر، يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1991

4- خمسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980 ص 70

5- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ط1، 1986، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 13

هوامش:

1- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ط1، 1896، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 12

2- جابر، يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق ط1 1991 دمشق، ص 50

3- أدونيس "في قصيدة النثر" مجلة الشعر عدد 14، ربيع 1960، ص 75.

4- الماغوط، محمد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط2، 1981، حزن في ضوء القمر، ص 70 - 71

5- حسة، وفيق: دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط1، 1980، ص 70.

6- الماغوط، محمد: المصدر السابق، النار والجليد "غرفة بملايين الجدران" ص 198.

7- الماغوط، محمد: المصدر السابق، حزن في ضوء القمر، ص 30

8- الماغوط، محمد: المصدر السابق، أغنية لبيب نوح، حزن في ضوء القمر، ص 26

9- أدونيس: مجلة شعر، خريف 1960، ص 150.

10- الماغوط، محمد: الآثار الكاملة، غرفة بملايين الجدران، ص 215، من قصيدة سماء الحبر الجرداء

□□

دراسات..

بنية المكان بين الالتقاء والارتقاء في شعر مصطفى خضر

د. خالد زغريت*

يؤسس مصطفى خضر تجربته الشعرية على بناء موقف شعري / معرفي من قضايا وهموم الزمان والمكان اللذين كوناه فسعى إلى إعادة صياغتهما عبر رؤية شعرية خاصة منحت تجربته خصوصية في ميدان الحداثة الشعرية. حملت علامة صاخبة تبدو واضحة في شعره وهي تحويل الفلسفة المعرفية الى موقف شعري ينتمي الى مدرسة الحداثة التي تدّعي الشعرية النافذة وتحدد معايرها الفنية لكنها دائماً تنكس إلى مخالفة صريحة تكمن في الفصل بين الصورة والمادة وهو فصل يناقض مفهوم العضوية الجدلية في الشعرية المبدعة كون الشاعر يؤكد أن شعريته استجابة حيوية لأسئلة الحداثة عبر عناصر متعددة تتمحور حول جملة عنوانات للحداثة تتضمن: حداثة المعنى وحداثة التشكيل الفني وحداثة الموقف والرؤيا وحداثة الحساسية المعاصرة.

وقد عكست تجربة مصطفى خضر مجتهدة بقوة في تحقيق هويتها الحداثية عبر تجذرها الشعري لا يستطيع الانفكاك التام عن الشعرية التراثية بمعنى ذلك أن الحداثة تعني في هذا السياق تطويراً معاصراً وليس انقطاعاً فكرياً وفنياً وهذا ما يناقض مفهوم الحداثة المستمد من تجربة غربية مما يعني أن الحداثة تقترب معنى التجديد والمعاصرة التطويرية وفق مقتضيات الزمن أكثر مما تكون امتداداً للمفهوم الغربي للحداثة، وهو هذا ما سنحاول مناقشته في هذ

* أستاذ جامعي وناقد من سورية

التجديد في ضوء مؤسسته التراثية دارسين مدى الالتقاء والارتقاء في قصيدته مما يبين مصداقية التجديد والحداثة في هذا المنهج الشعري، ثمة إشارة مهمة يجب مغايرتها تجنباً للخلط في مفهومات الالتقاء والارتقاء إبان معايرة التطوير وفق اكتشاف الاشتراك والافتراق في الرؤية الشعرية وذلك من خلال التأكيد أن الاشتباك المفترض في المعنى والرؤية الشعريتين بين النص الحديث والنص التراثي هو اشتباك واشتراك في الأفق الدلالي العميق للبنى المعرفية عبر استدراج الجذر الدلالي وتكوينه للمجال الشعري الجديد تخطياً أو ارتقاء للمنجز التراثي وبناء الوهم في مغايرته والارتقاء عنه من خلال التمويه اللفظي أو التبديد الشكلي، بمعنى أدق لا تمنح الصياغة الكتابية الجديدة للقصيدة لفظاً وشكلاً، بعداً إبداعياً إذا كانت تلتقي مع بنى معنى القصيدة التراثية وتواري نصها، لأن الاختلاف الشكلي هنا تدليس وتوهيم، فالإبداع إضافة حقيقية ورؤيا جديدة تحقق مفارقتها للقديم، وفق هذا المفهوم، سنحاول مقاربة العتبة الأولى للالتقاء والارتقاء بين القصيدة الحديثة والتراثية من حيث البنى المعرفية ذلك من خلال نص شعري أثبته الشاعر مفتتحاً لديوانه (ديوان الزخرف الصغير) واختيار النص ليس عشوائياً أو اقتلاعاً وعزلاً قصد ما يريد مذهب في الدراسة كون نصوص مصطفى تنتمي إلى التنسج والامتداد في مجمّل تجربته وأي نص من نصوصه يكاد جزءاً شعرياً من هذه التجربة

(سم بالله على هذا المكان العربي
فهو الأكثر خيراً وبهاء
منذ آرام وآشور وأكاد وشيق وسومر
ذهب يتضوع في قبته الفضاء ماس
ومرجان
وعلى تربته زوجان كانا يملآن
ومن الزوجين كانت أمة تخلف
كانت سور تعلو وتنشر
وأنا كانتها الأول من ماء وطين
مت من قبل ومن بعد لأبعث
سم بالله على هذا المكان العربي
كل ما فيه حضور آدمي
تحمل الأرض به، تولد، يحيا ويورث
كائنات حرة سيمة أنهار، فضاء
مدن صيغ بناها الماء والشمس تربي
العالمين
سم بالله على هذا المكان العربي
وابتدئ فيه حواراً أبداً بين شك
ويقين)(1)

يتأسس هذا النص على تمجيد المكان وتمجير الشعور به عبر حساسية شعرية عالية الشعور بالانتماء، فيطرح الشاعر في محيط دلالات النص العميقة دلالة الانتساب الوجودي للمكان العربي الذي يعليه ويكشف ميراثه في جملة من مشاعر حميمية دافئة تشع الحب والإلفة و(التصادق الروحي بالمكان، ويمكن تحديد جملة دلالات العلاقة بين الشاعر والمكان وفق رؤيته إلى ماهية هذه العلاقة وفق الحالات التالية(2)

الانتساب إلى المكان :

ينتسب المكان ويخصصه بالانتماء القومي العربي وينتسب إليه في شعور بوحدة به في اعتزار بتاريخه فيلتقي مع النسب الشعر الجاهلي للمكان والاعتداد بتاريخه والانتماء إليه يقول مالك بن خالد الهذلي(3)

ألم ترنا أهل سوداء جونه

و أهل حجاب ذي حجار وموقر

به قاتلت آباؤنا قبل ما ترى

ملوك بني عاد وأقوال حمير

و قول عبيد بن الأبرص(4)

و لنا دار ورثنا الأقدم القدموس عن عم وخال

منزل دمنة آباؤنا المورثون المجد في أولى الليالي

يلاقي مصطفى خضر في علاقته الشعورية بالمكان دلالات علاقته بالشعر القديم القبلي ويفجر الدلالات الحاضرة والمحسوبة الشعرية التي تشرف بمفتحات شعرية ذات رؤى حديثة فيحرك نصه على سيرة الشعور والدلالات التراثية ويجتهد في توجيهها وفق خطاب العصر والحداثة دون أن يتخطى الأفق الدلالي للشعر التراثي سوى في مسايرة المفهومات التي أنتجها الركام الفكري عبر الزمن

انتساب المكان :

ينتسب المكان في محيط تكوينه الدلالي كما في النص السابق ـ شعرياً (إلى نظام القرابة كما يسميه الأنثروبولوجيون)(5) ولو وجهنا هذا الوصل إلى البنية الدلالية في النص للاحظنا أن عناصر النص هي

1ـ المكان

2ـ الماء

3ـ المرأة

ولو قرأنا العلاقة الدلالية للنص في ترتيب آخر لوجدنا (أن الماء يرتبط بالخصب وأن الخصب يرتبط بالأرض وأن الأرض ترتبط بالإخصاب لدى المرأة)(6) ترتقي هذه المعادلة دلالياً إلى كينونة تجسدها المرأة ي ن الصورة المعادلة لهذه العناصر هي المرأة كونها تحقق عناصر المعادلة وتوحدها في صورتها وهذه الصورة ترتد إلى جذر تراثي اذ نجد ن الكثير من القصائد تحقق معادلة لبنية النص لنقرأ ما يعادل النص عند مصطفى خضر عبر البنية الدلالية للمكان في معلقة امرئ القيس (7)

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

... -------> مكان

أفرك مني أنّ حبّك قاتلي

وانك مهما تأمري القلب يفعل(8)

... -------> امرأة

وبيضة خدر لا يرام خباؤها

تمتعت من لهو بها غير معجل

...

أصاح ترى برقاً أريك وميضه

كلمع اليدين في حبي مكلل

يضيء سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل ====> ماء
فأضحى يسح الماء حول كتيفة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل(9)

إننا نتحدث هنا عن التقاء بين جذر عناصر تكوين النص الشعري دون تقييد الالتقاء بالمشابهة والاستعادة التامة في الأفق الشعري الذي يتحول وفق مفهومات العصر لكل شاعر وماهية رؤيته ومعرفته وتوجيه لهذه المعرفة نحو سؤال الزمن للشعرية والغرض منه. ويمكننا فهم الالتقاء والارتقاء بين النص المعاصر والتراثي من خلال لاحتواء المعرفي ونشاط الذاكرة في الالتقاء. إن العناصر السابقة تكاد تكون مكونات أساسية لشعرية التراث. لنحاول استشراف تجلياتها عبر تجربة مصطفى خضر ومعاينة التقاء نصه مع بنية المكان وارتقائه عنها

الالتقاء ببناء المكان في شعر مصطفى خضر

إن علاقة الشاعر الجاهلي بمكانه هي علاقة الإنسان في طور نضجه الشعوري إذن هي علاقة وجدانية وجودية تحقق توحداً حاضراً بقوة من خلال تناوله بصور متعددة تكاد تكون الحالة الطللية صورته الأولى. يتجسد هذا الحضور بحضور روح الشاعر وكيانه وكونه. لقد توصلت الدراسات الحديثة إلى الأفق الحيوي للشعر الطللي واكتشاف تلك العلاقة الرائعة بين الكائن والمكان الذي تنتجه هذه العلاقة عبر التأمل ـ من بناء رؤية فلسفية ووجودية كونية.

تستجلي القلق الوجودي للشاعر الجاهلي ورثائه للحظة الزائلة التي تمضي به إلى معانقة رؤى فلسفية للكون والكائن ومعنى وجوده وإذا كان المكان في شعر مصطفى يلتقي بجانب من جوانب الرؤية الشعرية الطللية فإن هذا اللقاء يحدث في تقاطع مع اللحظة الزائلة والخراب الطارئ مع اختلاف السبب إذ يستعيد مصطفى خضر حالة الطلل عبر موقف نقديّ لتردي الأمة وخراب حياتها الذي نتج عن ضعف الإرادة وليس عن طرفية الحياة كما هو في الارتحال وتخريب المسكن

لمن التماثيل المهشمة
الوجوه التي يطمسها الغبار (10)

نلاحظ أن الشاعر يتساءل رغم معرفته عن المكان المخرب مستهجناً واقعه واندثار معالمه وتهدمه مستحضراً تساؤل امرئ القيس

لمن طلل أبصرته فشجاني
كخط الزبور في العسيب اليماني

إن مصطفى خضر يرتقي بالمكان إلى حالات متعددة لكنها دائماً على نقاء مع جذرها التراثي فيرسم صورة البيت وفق عناصر المسكن ومساكنه الزوجة والأولاد مما يجعل الشعر فيه يشع بالسكن والحميمية والدفء

(لم لا يفتح البيت الذي يجمعنا وقتاً
حديثاً للقاء

و على الزوجين أن يعلم كل منهما فيه
بخبز وبطيخ ونبيذ ونشيد

و يتوقنا شر الأيدي ويرتاحا قليلاً

ينبغي أن يحركنا ينبوع ماء

ينبغي أن يحرسنا لابن شهيد)(11)

تتسطع دلالات البيت في قصيدة مصطفى خضر أفق دلالات الخيمة ، الجذر ، في الشعر التراثي حيث الحياة والدعة والخصوبة هي أعماق جملة الدلالات فتلتقي هذه الأعماق عبر النصين في أفق واحد ترتقي جهات في النص الحديث لكنها لا تقطع الالتقاء المهيمن مع النص التراثي

(وبيضة خدر لا يرام خباؤها (12)

تمتعت من لهو بها غير معجل)

إن المكان لدى امرئ القيس يحضر بوصفه مكاناً للسكن والتمتع والأسروية وإن يكن موجهاً جهة اللهو الذي يعكس واقع الشاعر وتصوير ترفه بوصفه مظهر من مظاهر فروسية العصر التي تؤكد شاعريته أيضاً بإزاء هذه الحالة المؤسسة لمناخ المكان نجد الشاعر المعاصر يحول المكان إلى ما يؤكد شعريته العصرية التي تنسجم مع مفهوم الانتماء إلى الطبقة الفقيرة حيث المكان لديه ، ترفيه بهم يتحول المكان لدى مصطفى خضر إلى سكن صيقة تعيش طرفية معكسة وإذا كان المكان قد حضر في التراث الجاهلي من خلال الصورة ـ البيئة الخصبة ـ الخصوبة ـ لسكن فإن مكان مصطفى خضر يلاقي ذلك ويلتقي به إلى عصريته التي تمتزج بخصوصية العصر وهذا المكان في شعر مصطفى خضر في صوره المتعددة لا ينقطع

عن أمكنة اللهو الجاهلية مع اختلاف حالة المكان وخصوصية ثرائه يتحدث عن حياته عبر مقهى الفرح وهو مكان حي قائم في حمص

لوية المكان رائحة اللقاح بقهوة وشاي

والتبغ وتقهاله

وفي الفضاء رائحة عسل أيضاً)(13)

لقد ساد في التراث وصف مكان الملهى بما يواري المقهى حالياً وذلك أمكنة اللهو والخانات والأديرة (14)

يالسك طيباً وخسم راقصة

كالمسك يأتي بنفحة السحر

في شرب خمر وسمع محسنة

الهيك بين اللسان والوتر

إن المكان في شعر مصطفى خضر يطوف في ارتقاءاته على الجذر التراثي معانٍ متعددة تشكل الهم العصري وأسئلة الزمن والمكان فهو الأرض الخيرة - - - - > السكن - - - - - - الحياة - - - - - - - - - - - - - > المرأة - - - - - - - - >المرأة التي تجمع عناصر المكان أيها المكان

الكون/ الواقع / الحلم /المتعة /المتعة /الخصوبة /التخصيب /الأفق الإبداعي للقصيدة التي تسعى إلى إشعاع جمال الكون والحلم والحياة

(أريد أن أصغي للصوت الذي تلهمه أسطورة

تشيعها الأنثى التي لم يتملكها عالم الضرورة

وتفتح الباب على شمس النهار

أنضجت حضوره

يسندها قمح أو مطر

وتستعين بالهواء أو يسمي وجهها بالملء

ومن شماع سنبلات بيتها

وفي رماد تربة عذراء)

إن صورة الحبيبة يتشعب دلالاتهـا وإشراقها بحرين معرفة تفسها بمتح على حقول دلالية تعطي محيط معنى الحياة لوجود وتتجسد عبر هذه اللوحة التي يرسمها بتكوين الأنثى المعادل الموضوعي للمكان في شعر مصطفى خضر وهو يحاور هذا المعنى في مواقع كثيرة

(ألم تكن الأرض دوماً هي الأرض

تلقح ، تحمل، تولد

تنتج .. تنتج

بذور تبنها

وعناصر ترشد فيها الحياة إلى حيوات

وينبوعها ابتكرته إناث

تضاعف من ثمر ثمرات)(15)

وهكذا يبدو مصطفى خضر شاعراً يسعى في تفصيل تجربته إلى اكتشافات شعرية معرفة الكون والحبيبة والكائنات عبر تفاعلهم مع المكان والزمن فيستعيد صورهم بحساسيه شعريه جديدة تنتسب إلى جذور تكوينها المعرفي الذي يرقى شعرياً إلى مكاشفه موجهه برؤيه الشاعر وتحدد هويتها الخاصة وتحكي كينونته العميقه والمعرفيه والذاتية

الهوامش

1ـ مصطفى خضر ديوان الزخرف الصغير، اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1997 ص 8.7

2ـ شرح أشعار الهذليين ج، تحقيق عبد الستار فراج ـ مكتبه العروبة، القاهرة ص 454

3ـ ديوان عبيد بن الأبرص. دار صادر ، بيروت، 1958 ص118

4ـ د . عبد الملك مرتاض السبع معلقات ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1998 ، ص 64

5ـ المرجع السابق ص 64

6ـ احمد بن الأمين الشنقيطي المعلقات العشر، دار القلم، بيروت ص 75

7ـ المرجع السابق ص 80

8ـ المرجع السابق 90 ـ 91

9ـ مصطفى خضر المرثية الدائمة، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، 1984 ، ص 101

10ـ مصطفى خضر ديوان الزخرف الصغير، مصدر سابق ص 80

11ـ المعلقات العشر، مرجع سابق ص 131

12ـ مصطفى خضر ديوان الزخرف، مصدر سابق ص 231

13ـ الشنقيطي، الديارات، دار الرائد العربي، بيروت، 1986 ص 87

14ـ مصطفى خضر اختبر أن أتأمل، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2000، ص 13

15ـ المرجع السابق ص

جنكيز إيتماتوف..

قراءة في عالمه الروائي وسماته

□ سامر أنور الشمالي*

تمتاز روايات الكاتب القرغيزي المعروف (جنكيز إيتماتوف) 1928 ـ 2008 في أنها تشكل عالماً روائياً ذا طبيعة خاصة بسماته. ولكن رواية (النطع)(1) مغايرة نسبياً عن غيرها. ليس لأنها الأضخم حجماً ـ من الناحية الشكلية ـ رغم أن المساحة السردية الممتدة أفسحت المجال لحوارات طويلة تطرح أفكاراً مجردة وتناقشها بل لأن الحدث في الروايات الأخرى هو الذي شغل المساحة السردية. وكانت الحوارات قصيرة، تضيء الأحداث ولا تأخذ منها زمام المبادرة. فالمؤلف هنا اعتمد على الحوارات كحامل مباشر للأفكار المنوي التعبير عنها، ولم يضمنها في سياق الحدث لتقديم المعاني المنوي إظهارها، عدا هذه الرواية التي خالف فيها نهجه المعتاد لأنه كان يريد تقديم أفكاره بطريقة أكثر وضوحاً للقارئ كي يشركه معه في عالمه الفكري، وليقنعه بوجهة نظره. فليس ثمة شكوك في القناعات التي تبناها بطل الرواية، فكل شيء محسوم على الصعيد الفكري، ولم يتبق غير نشر الأفكار والعمل بموجبها، بعيداً عن أزمات الريبة والتردد.

من الاختلاف الأساسي الآخر في هذه الرواية، هو تقسيمها إلى قسمين منفصلين تشغلهما شخصيات بشرية لا تجمعها رابطة ما، وليس بينها أي صلة، والمبرر الفني لهذا الإجراء انتقال الحيوانات التي تلعب دور البطولة في الرواية من مكان إلى مكان آخر وبالتالي اختلاف المحيط البشري المجاور لها وبذلك يكتشف أهمية وجود الحيوان وارتباطه بتسلسل الأحداث وتطورها بحضوره.

مع العلم أن معظم روايات (إيتماتوف) لا تخلو من الحيوانات، فثمة حيوان يقوم بدور

* قاص وباحث من سورية.

هام إلى جانب الشخصيات البشرية لتكتمل الصورة التي يقدمها الروائي الذي يكتب عن الإنسان والحيوان بالجدية ذاتها، والإحساس نفسه، وبذلك يكون الحيوان شريكاً للإنسان في صناعة الحدث المرتبط بالمكان الذي له حضوره وتأثيره في مجمل أعمال الكاتب.

والمكان في روايات (إيتماتوف) مفتوح على السماء، حيث السهوب المعشبة، والجبال المكللة بالثلوج. وإذا كان البطل من سكان المدن فسرعان ما يغادر شقته الصغيرة في بناية ما، ويسافر إلى الريف حيث القرويون والرعاة، والحيوان الذي تبدأ معه أحداث الروايات، كما الذئبة في (المطلع) والنسر في (عندما تتداعى الجبال)(2).

■ ● ●

حيوانات (إيتماتوف) ليست الأليفة الصغيرة المدللة التي تعيش في منازل المدينة حيث يتسلى معها أصحابها في أوقات فراغهم، بل هي حيوانات تعيش في البراري الشاسعة، والجبال العالية، وحتى إذا كانت من الحيوانات التي دجنها الإنسان فهي كبيرة الحجم وتعيش في المراعي والحظائر، ورغم ذلك يحلو لها من وقت لآخر الفرار من سيطرة الإنسان لتمنح نفسها فرصة للجري في السهوب والتمتع بالحرية، وإن لمدة قصيرة بعيداً عن سيطرة الإنسان وسطوته ـ كالحصان في (وداعاً يا غولساري)(3) والبعير في (ويطول اليوم أكثر من قرن)(4).

وحيواناته وإن لا تملك خصالاً خارقة، وإن اعتقدت بعض الشخصيات بذلك، كما الجد في (السفينة البيضاء)(5) الذي يعتقد بقدرة سحرية للغزالة أم القرون، ولكنها أيضاً ليست مجرد حيوانات عادية، لاسيما الذئبة (إكبارا) فهي الحيوان الوحيد الذي يمتلك أفكاراً عن الآلهة كما البشر، وهذا يبدو جلياً عندما تأملت القمر ورأت آلهة الذئاب هناك أما في رواية أخرى (عندما تتداعى الجبال) نجد الكاتب ينوب عن النمر ليصف شكواه إلى القمر فللقمر منزلة خاصة عند الحيوانات في روايات (إيتماتوف) ولكنه منح لـ(أكبرا) دوراً استثنائياً لأن هذه الرواية بدورها مختلفة بالجرعة الفكرية الثقيلة التي احتوتها، وبالتالي جعل حيواناتها تمتلك إحساساً أكثر تعقيداً من باقي حيواناته في الروايات الأخرى، وحتى الغزلان المقدسة ـ لدى البعض ـ في (السفينة البيضاء) لم تمتلك أي خصوصية تميزها عن سواها من الحيوانات.

ونرجح أن الكاتب في (المطلع) المميزة على صعيد تجربته الأدبية، قدم خلاصة رؤيته للحياة الإنسانية بكل ما فيها من قضايا وجودية وفلسفية لاهوتية بجلاء لا لبس فيه، في حين كانت مثل هذه الآراء مبثوثة في سياق أعماله الأخرى دون تسليط الضوء عليها بشكل مباشر للفت النظر

إليها صراحة. فالشخصيات البشرية ـ في الروايات الأخرى ـ لم يكونوا معنيين بالقضايا العسكرية المجردة، بل مهمومين بحياتهم البسيطة، ومشغولين بتفاصيلها الصغيرة. حتى لدى مواجهة الموت لم يطرحوا على أنفسهم أسئلة ميتافيزيقية. وكبار السن أيضا لا يحفظون الأدعية التي تكفل للميت الراحة في العالم الآخر لأنهم لا يعتقدون بعالم ترجى منه فيما يبدو، لهذا كانوا يكتفون بأداء بعض الطقوس المتوارثة التي حفظوا شيئا منها عن الأجداد لأنهم يحترمون ذكراهم لا غير. حيث تأتي الأهمية من مكان الدفن حيث التأكيد على ضرورة الانتماء للأرض، وليس للسماء، كما في (ويطول اليوم أكثر من قرن)

■■■

اختار (إيتماتوف) المتحدر من أصول إسلامية أن يكون (أفدي كاليسترانوف) بطل (النطع) مسيحياً لأن قصة المسيح مناسبة لأحداثها، وربما اختاره روسياً ـ وهو الروسي الوحيد بين أبطال رواياته ـ لأنه وجد أن الأفكار التي يمثلها بطل الرواية يجب أن تعود لشخصية أجنبية لعدم انسجامها مع طبيعة سكان (قرغيزيا) الذين يمثلون الأديان الأرضية فيما يبدو، بل هذه المعتقدات أيضا تراجعت مع تقدم الزمن، ورفضها الجيل الجديد الذي أخذ ينتهك المقدسات التي يجلها الأجداد، كما في (السفينة البيضاء)

يطرد (أفدي) بطل القسم الأول من رواية (النطع) من المعهد الديني لأنه أراد من الدين أن يكون في خدمة الإنسان، وليس العكس. والسبب أنه لم ير في المفاهيم الدينية الثبات والديمومة، وأكد ضرورة نزع هالة التقديس عنها، وإعادة ترتيبها لتتناسب مع متطلبات الناس واحتياجاتهم مع تقدم الزمن. ولأن الدين بحسب هذه النظرة يخلو من الجانب الماورائي، وينحصر تأثيره على الإنسان على الأرض فحسب، لهذا لم يقتنع بوجهة نظر الأب الذي قدم إليه لينقذه من وساوس الشيطان. فـ(أفدي) يبحث عن دين أرضي غير مقيد بكنيسة، أو مرتبط بالكهنة الذين يرفضون الاعتراف بالأفكار الجديدة

ثم انطلق الشاب الحالم إلى الحياة ساعياً إلى التبشير بأفكار جديدة دون الادعاء بتقمصه بدور الراشد والمنقذ، فلم يكتف بالكلام والنصح، واختار التصدي لتجار المخدرات التي تصنع الأوهام في العقول بعد صدامه مع الكنيسة، وكأنه في كلتا الحالتين يحارب الشيء نفسه

ولا يغيب عنا أن (إيتماتوف) لا يستنكر المعتقدات الوثنية التي لا تخلو منها بعض رواياته، لاسيما (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر6x) ربما لأنه يجدها تعبر عن الانتماء إلى الأرض بعكس الأديان السماوية القائمة على الانفصال عن الأرض باعتبارها مرحلة مؤقتة عارضة لا يجب التعويل عليها

و(أفدي) هو الوحيد من بين أبطال (إيتماتوف) الذي انتظم في سلك اللاهوت، ولكن في الآن نفسه كان أكثر أبطاله وعياً بالتمرد على الدين ـ بغض النظر عن مفهومه له ـ مع العلم أن شخصيات المؤلف غير متدينين عامة، وربما يذكرون الرب عندما يقعون في مأزق خطير، ولكن سرعان ما ينسون صلواتهم ونذورهم بعد تجاوز محنتهم. كما لم نجد بينهم من يواظب على الواجبات الدينية، بل قرأت عنهم وهم يعملون بجد وإخلاص وإن وقع عليهم الحيف والظلم، وهذا ما يشهد به المؤلف في رواياته جميعها. فدين الإنسان كما يراه هو العمل الحقيقي على الأرض دون المساس بتوازن الطبيعة والاعتداء على الحيوانات. ولكن الإنسان المعاصر يميل إلى تسخير اختراعاته وآلاته كيلا يتعب نفسه وليجني المال بأقصر الطرق المتاحة بغض النظر عن الوسيلة، وهذا ما يجلب الكوارث التي ينبه إليها (إيتماتوف) في رواياته، لاسيما في (النطع ـ عندما تتداعى الجبال) ويدفع ثمن هذا التعدي الإنسان، والحيوان أيضاً، فهم الشركاء في المعيشة على هذا الكوكب، وأي خلل يؤدي إلى ضرر الكائنات الحية جميعها.

و(أفدي) أيضاً هو البطل الأكثر ثقافة من بين شخصيات الرواية، وتواجد المثقفين محدود في الروايات أغلبها. أما الأجداد فلا تنقصهم الحكمة الموروثة من البيئة الاجتماعية المحيطة بهم، وهو يلتقي ببعض خصاله الكريمة مع (أرسين) بطل رواية (عندما تتداعى الجبال) الصحفي المستقل المتحرر إلى البسطاء والمدافع عن الطبيعة وحيواناتها، ولكن تجربة (أفدي) الكتابية محدودة ـ بالمقارنة مع (أرسين) الذي يكتب في صحف شهيرة ـ فهو كتب بضع مقالات في الموضوعات الأخلاقية التي يحبها، ثم عمل مراسلاً صحفياً، ورحل إلى سهوب كزاخستان حيث ينبت القنب البري الذي تستخلص منه المخدرات، وينشط في جمعه وتهريبه إلى موسكو في القطارات حيث السوق المفتوح على أوربا. فقد كان يريد اكتشاف طريقة العمل لإنقاذ الشبان المغرر بهم في سوق لا تحكمه الأخلاق، ولكن تحقيقاته الميدانية الصريحة والمفجعة كانت أكثر من المطلوب، لهذا ارتأت الجهات الرسمية أنها قد تسيء إلى سمعة البلد في حال نشرها. كذلك يصطدم (أرسين) مع الواقع، ويتم تهديده إذا كتب في أشياء لا يجب الكتابة عنها. فوسائل الإعلام الخاصة تسعى إلى الربح، أما وسائل الإعلام الرسمية فلا تريد كشف الحقائق التي تسيء إلى صورتها. وهذا الموضوع على أهميته لم يعالجه (إيتماتوف) من كل جوانبه واكتفى بالإشارة إليه بلمحات سريعة ـ في هاتين الروايتين ـ فمسرح عمله هو مساحات الأرض الرحبة المفتوحة على السماء العالية، وليس المكاتب المغلقة في الأبنية ذات النوافذ المغلقة!

● ● ●

اختار (إيتماتوف) لبطل (النطع) اسماً مقتبساً من (الانجيل) ليؤكد أن بطله سيقوم بدور المبشر ـ وإن بطريقته الخاصة ـ فهو يدعو إلى دين إنساني صرف غير معني بما يجري في السماء أو العالم الآخر لأن جل اهتمامه منصب على أحداث الأرض حيث البشر، وهو يبحث عن الخطاة ليرشدهم وينقذهم من شرور أنفسهم

ولكن الشر يتغلب على طبيعة البشر، ويتنكرون للرجل الطيب الذي حاول مساعدتهم، ويقذفون به من القطار بعدما رمى ما جمعه من المخدرات وطلب من رفاقه في المقطورة العفو عنهم، وطلب التوبة من الرب الرحيم بعباده الخطاة

وفي لحظات الغيبوبة في العراء تحت المطر ينتقل (أفدي) إلى زمن السيد المسيح، ولكنه لا يجتمع به، ولا يستطيع مخاطبته، لأنه زائر من زمن آخر، وليظل السيد المسيح الفكرة المثالية الملهمة عبر العصور لا غير، كما أراد الكاتب.

وقد حافظ المؤلف ـ حتى لدى الكتابة عن السيد المسيح في القسم الأول من الرواية ـ على السمة التي تميز بها في رواياته معظمها، فثمة حيوان، وهو هنا الطائر الذي يشبه الصقر، فلم تحدد هويته بدقة لأنه طائر غير حقيقي بالضرورة، أو قادم من عالم المثال وهذا الطائر حلق فوق السيد المسيح الذي انتبه إليه وتحدث عنه قبل دخوله قصر الحاكم الروماني (بيلاطس البنطي) الذي ناقشه وجادله عن السلطة والقيصر وإزالة الشر من العالم، ثم أسلمه لأعدائه. وشيعه الطائر وهو يغادر القصر محاطاً بالجنود حيث يقودونه إلى الجلجلة

ونلاحظ أن الطيور تلعب دور المبشر في هذه الرواية، وفي رواية (عندما تتداعى الجبال) حيث السيمورغ التي حامت فوق رأس البطل أيضاً أما الإوزة في (وداعاً يا غولساري) فرمز الأمل المتجدد الذي يحلق صباحاً نحو الشمس المشرقة

وقد أراد (إيتماتوف) لبطله معرفة تاريخ معلمه ليقتدي به في حياته، رغم الفاصل الزمني والمكاني، وذلك عبر قص يقتبس ويستوحي من أحداث الكتاب المقدس بعضاً مما يتناسب مع سياق الرواية. فـ(أفدي) الذي تطوع لتخليص الشبان المغرر بهم من الشر المتمكن في نفوسهم لم يبال بالأذية التي لحقته نتيجة هذه المهمة التي ندب نفسه إليها، ولا يتوسل إلى مهربي المخدرات الذين ضربوه كي يعفوا عنه. كما المسيح الذي أبى طلب العفو من الحاكم الروماني.

أما عندما اجتمع الصيادون حول (أفدي) للانتقام منه لأنه لم يشاركهم شرابهم ومجونهم، بل حاول إقناعهم بالكف عن صيد الظباء بهذه الطرق المتوحشة، لهذا انهالوا عليه ضرباً حتى الإغماء، حينها صاح صاحب الدشمة، ولم يتوجه إلى الإله في السماء، رغم أن الصيادين الذين جاهروا بإلحادهم طلبوا منه

إنكار الرب، ولكنه لم يفعل، فتأسفوا لأنه ليس لديهم مسامير وصليب ليصلبوه كيسوع الذي رفض إنكار الرب، واكتفوا بتعليقه بالشجرة. وكأن (أفدي) أراد التماهي مع الطبيعة وروحها المتجسدة في حيواناتها كما يعتقد الجد والحفيد في رواية (السفينة البيضاء) وهنا نعود إلى السؤال الذي وجهه أحدهم إلى (أفدي) عن وجود الإله، فيرد دون حرج بأنه لا يعرف يقيناً الاجابة الصحيحة، ولكنه يحس بوجود الرب، ويعني بوجوده ألا يكون منفصلاً عن الإنسان في السماء ليراقب البشر، بل كيانه موجود في الأعمال الطيبة والكلمات الحسنة للناس.

ويبادي (أفدي) المشهد الذئبية المفجوعة بفقدان جرائها، وتكون في الجوار، وتجتمع به مرة أخرى، ورغم أن الذئبة لا تفهم لغة البشر فإنها بحدسها تشعر بالإنسان المظلوم، لهذا لا تدع صاحبها (تشينر) الذي كشر عن أنيابه الحادة يقترب منه، فقد تذكرت أنها رأته من قبل على مقربة من جرائها الذين لم يمروا منه وقد أدهشهم هذا الكائن الغريب الذي يقف على قدمين ويلاطفهم، فركضت نحوه بقوة وقفزت صوبه، فاعتراه الرعب والتصق من شدة الخوف بالأرض التي هي ملاذ لكل من يدب على عليها، فتركته لأنه لم يلحق الأذى بجرائها، ثم عوت بحزن وهي تتذكر كيف طردت الحوامات والسيارات الجبلية قطعان الظباء التي ركضت مذعورة في السهب فداست دون قصد جراءها الصغيرة، ثم أحد الصيادين قتل أحد جرائها عامداً بقصبته. ومن قبل مات جراء آخرون للذئبة نفسها عندما حرق البشر مساحات من القصب لإفساح المجال لإقامة منشأة صناعية بعد اكتشاف معادن نادرة في تلك المنطقة، وحاولت مع (تشينر) إنقاذ جروين بحملهما بفميهما، ولكنهما غرقا وهما يعبران النهر وبسبب صعود الجيولوجيين للجبال للبحث عن عروق الذهب فقدت جراءها للمرة الثالثة والأخيرة، فمشاريع البشر التي ترمي إلى جمع الثروات وكسب المال يكون ضحيتها الحيوانات التي لا تستطيع الدفاع عن أنفسها، بل حتى البشر الذين يدافعون عنهم يتعرضون للأذية، وربما يقتلون بسبب ذلك كما قتل بطل رواية (عندما تتداعى الجبال) الذي أراد منع صيد النمور الرقطاء الثلجية المهددة بالانقراض.

ويخفق (أفدي) على صعيد الواقع كمعظم أبطال (إيتماتوف) ولكن لتظل أفكاره بالسعي إلى الكمال باقية في تلك الروايات، حيث بدأ الأدب يقوم في المجتمعات العلمانية المادية بما لم يعد يقوم به الدين برأي الكاتب(7)

* * *

ونجد أن (ايتماتوف) لا يجعل حيواناته - حتى المتوحشة منها - تفتك بالإنسان حتى وإن آذاها، فمصدر الشر والخطيئة بشري دائماً، لاسيما الصيادون. لهذا يبدون في الروايات استغلاليين دون أخلاق، وانتهازيين دون رأفة، لا يقدرون قيمة العمل، وفاشلين في محيطهم الاجتماعي غالباً، ويبحثون عن المال بأي طريقة، فهم يقتلون الحيوانات حتى النادرة منها لأجل التمتع بلحومها - الغزلان في السفينة البيضاء - أو للمتاجرة بها - الظباء في المقلع - أو لمجرد التمتع بصيدها - النمور في عندما تتداعى الجبال - ولكن هذا ليس موقفاً مسبقاً من صائدي الحيوانات عامة، ففي (الكلب الأبلق يراكض على حافة البحر) الصيادون في غاية النبل والإيثار لأنهم يعيشون على الصيد، ويحترمون الطبيعة وحيواناتها، حتى إنهم قد يقومون ببعض الطقوس التي ورثوها عن الأجداد كيلا تخذلهم الطبيعة عندما يحتاجون إلى خيراتها. كذلك لا يبدو الحيوان اللاحم عدائياً عندما يصيد كيلا يموت لأن الطبيعة أرادت ذلك، لهذا لا تفقد (أكبارا) صورتها الإيجابية وهي تصطاد، لاسيما أنها تفكر في حياة صغارها و(تاشيتشار) هو الذي يسير خلفها ويحميها، فهو والد صغارها ورفيقها الوفي.

* * *

في القسم الثاني من رواية (المقلع) تغادر الذئبة جبال (مويونكوم) حيث بدأت مأساتها، وتستقر في جبال (إيسيك - كول) حيث البحيرة التي يرد ذكرها في عدة روايات، وتضع الجراء للمرة الثالثة، وهي لا تدري أن الحظ التعس سيلاحقها أينما حلت، فالراعي الذي يرشد الجيولوجيين في الطرق الجبلية يعثر مصادفة على وجر الذئبة في غيابها، ويخطر له وهو في حالة من السكر بيعها وشراء الخمر بثمنها. فلا يمكن أن يقوم بهذا العمل الوضيع غير إنسان فاقد الرشد بسبب سكره، وعندما تعود الذئبة ولا تجد جراءها تبحث في المكان وتتمكن مع رفيقها من اقتفاء أثر اللص، ولكنه يدخل بحصانه السريع بين أكواخ الرعيان مع حلول المساء حيث الأنوار والجلبة التي تخيف الحيوانين البريين.

ولا تكف (أكبارا) عن العودة إلى القرية حيث فقدت صغارها، وتبكي وتعوي لليال عدة مهيجة الكلاب، وتطيح بالنعاس من عيني الراعي الطيب (بوستون) الذي يذهب إلى السكير ويرجوه إعادة الجراء إلى أمها، ويعرض عليه المال إذا كان هذا ما يقصده، ولكنه يرفض طلبه لأنه يحسده على نجاحه ويغار منه، ويحتمي بالحرب بحجة أن التعليمات تحض على ضرورة التخلص من الوحوش التي تفتك بالقطعان. ويكاد (بوستون) يقع في ورطة كبيرة رغم أنه بطل العمل في السوفخوز، لاسيما أنه

اصطدم بالقيادة الحزبية في المرعى لأنهم لا يفهمون ضرورة منح الراعي حرية التصرف في أرض يختارها بنفسه كمرعى لأن هذا برأيهم يقوض النظام الشيوعي القائم على الملكية الجماعية.

ومثل هذا الصدام بين الراعي وقيادة الكولخوز يعيدنا إلى معاناة الراعي بطل رواية (وداعا يا غولساري) ووجود شخصيات انتهازية في الحزب تلحق الأذى بالآخرين يتكرر أيضا في (ويطول اليوم أكثر من قرن) حيث يلقى القبض على رجل بريء، ويموت في سجن معتقل سريته، نتيجة لدسائس اللئيمة عملاء عصبة الحرب متعمدون يميلون إلى إساءة الظن بمعظم الناس من البسطاء ولا يثقون بهم.

ويستشعر (بوستون) خطر الذئبة الهائجة التي لم تعد تخشى الإنسان، فقد بدأت تظهر في وضح النهار على مقربة من منازل الرعيان، ولم يعد يخيفها نباح الكلاب وصوت الرصاص، فقد استشرست بعد سرقة جرائها، وبدأت تهاجم قطعان القرية للانتقام عربون لها، وقد وضع بعض النعاج وحملانها كطعم حيث توقع مرورها، ولكن (تاشيتار) ينتبه للخديعة ويهاجم (بوستون) من الخلف، وكاد يقضي عليه لولا أنه انتبه إليه في اللحظة الأخيرة وهو يقفز صوبه، وأطلق النار عليه، وأرداه قتيلا، ثم حفر له قبرا ودفنه لأنه كان يحترم الحيوانات التي تدافع عن وجودها بطريقتها، رغم أنه صياد ماهر، وقد اصطاد الذئب من قبل، ولكنه لم يفعل ما فعله الراعي السكير الذي كان على نقيضه تماما، فـ(بوستون) لا يسرق الجراء ولا يشرب الخمر

واختفت (أكبرا) بعد مقتل آخر أفراد أسرتها، ثم تظهر بعد مدة ولكن بجوار خيم الرعيان الذين رحل أغلبهم إلى مكان آخر، وقد تهدلت أطرافها وضمرت، فلم تعد الذئبة النشيطة التي تهاجم الطرائد وتفتك بها، وعاشت على الحيوانات الصغيرة ـ كالنمر الذي طعن في السن في عمق تداعي الجبال ـ واستمرت الذئبة في الحياة لأنها لم تفقد الأمل بالعثور على جرائها، ولكنها لم تعثر عليها، بل وجدت طفلا صغيرا يدب على يديه ـ وهو الذي لاعب الجراء الصغيرة المسروقة من قبل ـ فرغبت بأخذه إلى عرينها ليعوضها عن غياب صغارها، فحملته بأسنانها، وقذفته على ظهرها وكأنه أحد جرائها. وهذا يعيدنا إلى حكايته في (السفينة البيضاء) تروي عن الغزالة التي ربت طفلين يتيمين بعد صيد والديها.

ويصرخ (بوستون) الذي تأخر في الالتحاق بالرعاة بالذئبة كي تعيد ولده، ولكنها لا تعيره اهتمامها، فلا يجد بدّاً من إطلاق النار صوبها علها تفزع فتترك غنيمتها وتهرب، ولكن الذئبة تتمسك بالطفل، فيسدد النار على الذئبة قبل أن تغيب عن

عينيه مع طفله، ولكن الرصاص يقضي على الطفل أيضاً – ويقتل الإنسان والحيوان بالرصاص معاً يرد عندما تتداعى الجبال وإن لأسباب مختلفة تماماً – ثم يذهب (بوستون) إلى اللص السكير ويقتله لأنه هو السبب في كل هذه المصائب التي حلت به. ثم يعبر إلى البراري وكأنه أصبح رحالاً من الحكايات القديمة التي لا تخلو منها روايات (إيتماتوف).

* * *

معظم أبطال (جنكيز إيتماتوف) من البسطاء الذين يصنعون الحدث بأفعالهم العفوية، ويعيشون على سجيتهم ما سمحت لهم ظروفهم بذلك، وحتى الشخصيات المثقفة لم تفقد الطيبة الفطرية، أو تنفصل عن تلك البيئة القروية المنحدرة منها. أما إذا كانت زائرة للقرية فلا تتعالى عليها، بل تتطوع لخدمتها بما تملكه من معرفة، بتعبير الاحترام للإنسان وقضاياه واجباً والتزاماً ذاتياً قائماً على رابطة إنسانية شاملة تتجاوز الحدود السياسية والتعصب العرقي والاتجاه السياسي. وهم يقومون بواجباتهم على أكمل وجه كما بطل رواية (المعلم الأول)(8) فالعمل قيمة عظيمة بذاته. ولديهم محبة كبيرة للأرض وبنباتها وحيواناتها أيضاً عكس حفنة من البشر ينحصر دورها في أنها تمثل الجانب السيئ في البشر، إنهم الانتهازيون العسكريون. ولا يمنحهم المؤلف دور البطولة، وينحصر دورهم في إكمال صورة للحضور البشري الذي يفتقد إلى الكمال لذلك قد تحل به الكوارث على حين غفلة.

وغالباً ما ينتهي (إيتماتوف) في رواياته بالتراجيدي، لا سيما عدد الروايات، ورواية (السفينة البيضاء) أيضاً ورغم ذلك قد يصبح بصيص من النور في نهاية النفق كما في روايتي (وداعاً يا غولساري – الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) فالكاتب لا يريد اصطناع المأساة، بل يحاول أن يجسد في رواياته صراع البشر فيما بينهم، وصراعهم مع الطبيعة. ومثل هذه الصراعات ذات طابع فجائعي لأن البشر لا يختارون الطريق الصحيح غالباً.

والأديب العظيم برأي (إيتماتوف) هو من يحاول تفسير حياة البشر بقضاياهم الكبيرة، ويستعين – على ذلك – بالكائنات الحية على الأرض من حيوانات يجعلها وسيلة للتعبير عن أفكاره ورؤيته للعالم. وهذا ما جسده المؤلف خير تجسيد في (المعلم) التي لا تعد الرواية الأهم على صعيد السيرة الأدبية للمؤلف، بل من الروايات المهمة في سجل الرواية العالمية بتميزها على عدة أصعدة، ففيها قدم المؤلف خلاصة تجربته الأدبية والفنية بعمل أدبي كبير لا بد من قراءته وفهمه والتمتع به أيضاً

المراجع:

1ـ (النطع) ترجمة د. ماجد علاء الدين ـ دار الشيخ بدمشق الطبعة الأولى 1988

2ـ (عندما تتداعى الجبال ـ العروس الخالدة) ترجمة د. هاشم حمادي ـ دارا الكلمة والحصاد بدمشق الطبعة الأولى 2007.

3ـ (وداعاً يا غولساري) ترجمة منير سليمان وخليل كمال الدين ـ دار التقدم بموسكو دون تاريخ.

4ـ (ويطول اليوم أكثر من قرن) ترجمة: د. سهدي المالح ـ دار رادوغا بموسكو 1989

5ـ (السفينة البيضاء ـ عن بعد الحكاية) ترجمة الناشر ـ دار التقدم بموسكو 1981

6ـ (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) ترجمة عاطف أبو حمزة ـ دار العربي بدمشق الطبعة الأولى 1988

7ـ (الرياح تطهر الأرض) ترجمة خيري الضامن ـ دار التقدم بموسكو 1988

8ـ (المعلم الأول) ترجمة غائب طعمة فرمان ـ دار التقدم بموسكو ـ دون تاريخ.

□□

دراسات..

في نظرية الترجمة الإبداعية ودقة الترجمة

□ شاهر أحمد نصر*

الترجمة في المنطقة العربية قديمة قدم الحضارات التي حلّت فيها، والتي تفاعلت معها . فلقد ترجمت، على سبيل المثال، قبل أكثر من ألفي سنة من الميلاد، ملحمة جلجامش(1) السومرية ـ التي تعد واحدة من أقدم الأعمال الأدبية المكتوبة المعروفة في العالم ـ إلى بعض اللغات الآسيوية. كما ازدهرت الترجمة خلال العصر الأموي(132م ـ 750م)، وخلال فترة حكم المأمون(2) (813 – 833 م)، بفضل سياسته في شراء الكتب اليونانية من مختلف الاختصاصات وفهرستها في دار الحكمة، وترجمتها ودراستها من قبل المسلمين، مما سمح بتقدم كبير في جميع المجالات، وأسس نواة التقدم العلمي في جميع أرجاء الأرض.. كما لعبت ترجمة وتعليقات ابن رشد(3) (1198 ـ 1126م) لفلسفة أرسطو دوراً كبيراً في عصر النهضة الأوروبية

تساهم الترجمة في نقل حضارة وثقافة اللغة الأجنبية وقواعدها، وثقافة وتفكير المؤلف وأسلوبه إلى مختلف الحضارات والشعوب.. وتسمح الترجمة الكتابية للشعوب بالوصول إلى منجزات الشعوب الأخرى، ويساعد ذلك في تعزيز التفاهم بين الشعوب، وإغناء الحضارة والثقافة والأدب.

أهمية وهدف الترجمة

الترجمة ضرورة من ضرورات الحياة والعلاقة بين الشعوب، وعندما يدور الحديث

* مترجم وروائي وباحث من سوريه.

عن هدف ودور الترجمة نذكر شروحات ابن رشد على ترجمته لكتب أرسطو(4). ودورها الكبير والمهم في النهضة الأوربية. ونتذكر كيف لعبت الترجمة دوراً في يقظة ونهضة العرب، فكان لترجمات المفكر العربي رفاعة الطهطاوي(5)، على سبيل المثال، دور كبير في نشر الفكر التنويري، وعرفت العرب إلى الأسس الدستورية والقانونية لبناء الدولة الحديثة.

ولا تقتصر أهمية الترجمة على نقل المعرفة، وإنما تلعب دورها أيضاً بالتواصل وإغناء العلاقات بين الشعوب؛ إذ يبين نقل الأدب العالمي إلى الثقافة الوطنية وجود الكثير من نقاط الالتقاء بين الحضارات والشعوب، ويلعب تبيان هذه النقاط دوراً في تطوير العلاقات بين الشعوب، وفي بناء جسور الصداقة ليس على الأسس المادية وحدها، بل على الأسس الروحية العميقة أيضاً.

مسؤولية المترجم

مسؤولية المترجم مضاعفة بالمقارنة مع المبدع باللغة الأم. فعلى المترجم أن يأخذ بالحسبان روح وثقافة ومكونات اللغتين الأصل والهدف. الترجمة ليست معجمية وتتعلق دقة وصحة الترجمة بمراعاة روح النص الأصلي، وموضوعه. فروح النصوص العلمية يختلف عن روح النصوص الأدبية والشعرية. وبالتالي فإحدى أدوات المترجم الناجح هي معرفة وامتلاك وحدات الترجمة (الحروف، والكلمات، والجمل، والعبارات، والنصوص) وحدات النص الأصلي التي تتم ترجمتها. فضلاً عن استيعابه لتقاليد اللغتين الأصل والهدف، ووظائف النص.

ومن الضروري أن يتعرف المترجم إلى مفاهيم علم الترجمة الواردة في نظرية الترجمة وخاصة إلى المبادئ والمقاييس العامة، والقوانين وأسس عملية الترجمة، بغض النظر عن اللغة. تتلخص أهمية هذه القوانين العامة في أنها تنظم عمل المترجم، وتساعده في تحسين مستوى عمله وتجنب الأخطاء.

ومن المفيد أيضاً التعرف إلى نظرية الترجمة الخاصة إذا وجدت أي تحديد قواعد الترجمة الخاصة ببعض اللغات، والبحث في مواصفات وميزات الترجمة بين لغتين محددتين. يمكن، على سبيل المثال، وضع نظرية خاصة بالترجمة من اللغتين العربية والروسية

دحض نظرية استحالة الترجمة:

يعتقد بعض اللغويين مثل هومبلدت(6) أن أية ترجمة محاولة حل مسألة غير قابلة للحل. لأن المترجم يصطدم بإحدى صخرتين، فإما أن يحرص على اللغة الأصل على حساب ذوق ولغة شعبه، أو يحرص على ذوق شعبه على حساب اللغة الأصل. وتبنى وجهة النظر هذه على نظرية علم اللغات التي ترى أنه بدراسة خصائص اللغة، تكتشف فرادتها، وبنيتها المميزة، مختلفة عن باقي اللغات، ويشكل ذلك ميزة اللغة وروحها الوطنية ويفترض استحالة تطابق نصين مكتوبين بلغتين مختلفتين. ويجب على الترجمة إعادة إنتاج الأصل بشكل عمي، فالترجمة عملية مستحيلة مبدئياً.

لأسباب لغوية بحتة بغض النظر عن استحالة إعادة انتاج قراءة الشاعر أو الكاتب المبدع"(7)

إن الحجة تدحض نظرية استحالة الترجمة، ونظرية علم اللغة وأصل اللغات نفسها تدحض هذه النظرية.. إذ يتأسس جزء من نظرية أصل اللغات على أن اللغة ظاهرة معقدة لا يمكن أن تأتي من فراغ، بل يجب أن تتطور من منظومات قديمة من قبل لغوية خاصة بتخاطب أسلاف الانسان. وتفترض نظريات أخرى، أن لغة الناس ظاهرة فريدة، لا تمت بصلة مع منظومة تخاطب الحيوانات. وبالتالي فقد ظهرت فجأة مع الانتقال من مرحلة ما قبل الانسان إلى الحالة البشرية. وبتحليل الفرضية الأخرى يمكن أن نرى أن جزءاً من النظرية يتأسس على فكرة أن اللغة ميزة جينية وراثية تخص الإنسان. في الوقت الذي نرى النظريات الأخرى تعد اللغة ظاهرة ثقافية بدرجة كبيرة، تنتقل من خلال التفاعل الاجتماعي".(8)

ثمة وجهة نظر عند اللغويين العرب القدامى حول أصل اللغة يعتقد بعضهم أن اللغة مصطلح توافقي، ويعدها آخرون ظاهرة إلهام.. يرى الأولون أن مجموعة من الحكماء اتفقوا على إطلاق الكلمات على أشياء محددة ومن ثم نشروها بين الناس، ويقول الآخرون إن الله ألهم نبياً من الأنبياء أسماء الأشياء، ويستندون إلى القرآن في ذلك "وعلم آدم الأسماء" (البقرة 31). هذا يعني أنهم متفقون على وجود واضع للغة، ويكمن الفرق بينهم في صفة هذا "المؤلف" أهو نبي أم "فيلسوف" حكيم.

وبما أن اللغة ـ منظومة إشارات ورموز وأداة معرفية، وأهم وسائل التفاهم والتواصل بين أعضاء المجتمع في جميع مجالات الحياة، ونشاط الناس المعرفي يرتبط باللغة، والتفكير واللغة مرتبطان بوثاقة فالأفكار تصاغ دائماً على شكل لغة، حتى في حالة التفكير الداخلي، وتجد الأفكار وجودها الموضوعي من خلال اللغة ـ فاللغة ترمز للأشياء التي تعكسها

وبما أن نشاط الناس المعرفي يعدّ أحد أشكال الوعي و"الوعي بشكل عام ـ كما يقول علماء الاجتماع ـ يعكس الوجود الموضوعي"(9) فاللغة تعكس الوجود الأولي للرموز والإشارات، المحفوظة في وعي الناس، وبالتالي هناك قسم مشترك بين جميع لغات العالم، لأنها جميعاً تعكس الواقع الموضوعي.. وتتفاصل اللغات مع ظهورها باستقلالية نسبية، وتعبّر روح ونفسية كل شعب مع بعض الاختلاف في مستوى التجريد اللغوي، وهذا لا يجعلها عصيّة على الترجمة، لأن حياة ومشاعر جميع الشعوب (واللغات) متشابهة بدرجة ما. وكما هو معروف المعرفة، والمشاعر والدلالات محفوظة في اللغة ـ التي تحدد وتميز مشاعر الإنسان، ومداركه ومختلف نشاطاته الذهنية، ومرتبطة بالوعي، وهذه الظاهرة عامة وتميز جميع شعوب العالم.

انطلاقاً من ذلك كله، وبما أن جميع اللغات من أصل واحد، وجميعها تعكس الواقع الموضوعي، فالترجمة من لغة إلى أخرى ممكنة

الترجمة الإبداعية بأقل الفقدان وأكثر الكسب

ثمة مهام صعبة أمام المترجم، التي يجب عليه معالجتها وتجاوزها. لا يكفي أن يعرف لغة الترجمة ولغة الأصل، بل عليه معرفة الفن الذي يقوم بترجمته، كي يستطيع نقد المادة العلمية أو الفلسفية التي يترجمها، وتزداد تلك الصعوبات عند ترجمة الأعمال الفنية والأدبية، إذ على المترجم هنا أن يقوم بدور المؤلف الأول، وأن يشعر بقلبه شعور مؤلف النص الأصلي، ومتابعة أفكاره، وأن يرى بعينيه ما يرى، وأن يصوغ ذلك كله باللغة التي صاغ بها المؤلف جميع هذه الأفكار والمشاعر.

وعلى المترجم أن يلاحظ استعداد الناس وحاجاتهم، ويترجم ما هو ضروري، ومفيد وممتع، وكل ما يحسن أحوالهم ويحضهم على التطور والتقدم ويساعد الناس في المضي إلى الأمام، وهذه مسألة ليست بسيطة.

إن ترجمة الفن والأدب ليست إملاء فراغات ولا وضع كلمات لغة الترجمة في مكان اللغة الأصل، لأن الكلمات في أية لغة غير قادرة على وصف المشاعر كاملة.

الترجمة الفنية والأدبية عملية صعبة فعلى المترجم توجيه عواطفه ومشاعره ومواهبه في الاتجاه الذي يوجه المؤلف عواطفه ومشاعره ومواهبه و... يحاول تصوير كل الصور واكتشاف كل التفاصيل، ووسمها بأفضل أسلوب باختيار الكلمات الدقيقة والواضحة التي تعطي أفضل تعبير.

وعلى المترجم، أن يجهد لينقل لنا ليس معاني الوحدات والمفردات التي أبدعها المؤلف، بل وروح المؤلف كي ندرك من دون أي عقبات كل المشاعر والأحاسيس التي تؤثر عليه.

يمكن وصف الترجمة بعملية تفاعل بين لغتين تحصل في عقل المترجم، وتتعلق نتيجة أي عملية تفاعل بسلسلة من الشروط والظروف النفسية والفنية والتاريخية، التي كتب خلالها النص الأصلي، وتقع على المترجم مسؤولية إدراك واستيعاب وتسهيل تلك الظروف والشروط.

والترجمة الإبداعية هي عملية نقل النص الأصلي إلى اللغة الهدف من دون اكراه، أو تشويه في اللغة الهدف لتتطابق مع اللغة الأصل، واستثمار طاقة اللغة بسلاسة، وجعلها تتلاءم وتتفاهم مع روح اللغة الأصلية، لجمع اللغتين بتناسق هرموني، وإبداع نص يشمل المعلومات وجميع التفاصيل، ويلغي أو يتجاوز البعد والاختلاف بينهما، كما لو أنه مكتوب باللغة الهدف. ويتطلب ذلك من المترجم مجموعة كاملة من المعارف والمهارات، والمقدرة على الاعتماد لاختيار ... جداً بعين الاعتبار مجمل العوامل اللغوية وغير اللغوية ويتم ... هذه العوامل بالحس البديهي أو بالفطرة.

نعلم أن تطابق الترجمة غير ممكن، لأن الخصائص التاريخية المتنوعة، والميزات الفريدة لكل لغة لا يمكن "إعادة خلقها"(11) في أية لغة أخرى.. وهذا يزيد من مسؤولية المترجم لمراعاة أعلى درجة من التطابق، وخاصة عند ترجمة النصوص

العلمية والوثائق المهمة. وفي الوقت نفسه مراعاة التكافؤ الموجود في النص الأصلي، الذي يشكل هدف الاتصال، والذي يحفظ المفاهيم العامة. وذلك التكافؤ المبني على التقارب الفكري، والمعنى العام للوسائل اللغوية المستخدمة.

ومن الضروري التنويه في هذا المجال بأن اللغويين العرب قلما يستخدمون الاختصارات والأحرف كمصطلحات. فاللغة العربية لا تتضمن حروف الاختصار مثل east = E. الشرق ، e-mail = electronic mail بريد إلكتروني. ولا تتضمن اللغة العربية مقاطع كلمات مثل submarine = sub غواصة.. ولكن هذا الأسلوب بدأ بالانتشار منذ منتصف القرن العشرين، فمثلاً تسميات تحمل معنى معنوياً على الحركات السياسية، مثلاً ينتج عن دمج الأحرف الأخيرة من (حركة التحرير الفلسطينية) كلمة (فتح)، وعند الترجمة من الضروري إبقاء الكلمة كما هي وليس ترجمة معناها إلى اللغات الأخرى.

ومن الضروري في الترجمة مراعاة خواص اللغتين، ففي الروسية يقال "رفع السماعة" وهذا يعني أجب على الاتصال الهاتفي، وعند ترجمة عبارة "يذهب إلى تولا ومعه سماور"، من الضروري تبيان أنه في تولا يتم صنع أفضل السماورات في العالم. وهذه العبارة تتضمن معنى "حمل شيء ما إلى المكان الموجود فيه بوفرة" وهذا يقابل بالعربية "يبيع الماء في حارة السقايين" (12). هذا يعني أن مراعاة تطابق الوحدات اللغوية في الأصل تتم بالمحافظة على المعنى العام للوحدات مع مراعاة القواعد والخصائص الوطنية والمعنى الأساسي للخطاب. فالروس على سبيل المثال يقولون: "قرقف في اليد أفضل من دوري على الشجرة" وهذا يكافئ بالعربية "عصفور في اليد أفضل من عشرة على الشجرة".

يمكن تقييم دقة وصحة الترجمة مع تحديد حجم العناصر التي يتم فقدانها من النص المترجم، وبنسبة التكافؤ بين النصين، أي المحتوى العام (اقتراب المعنى) في النصين الأصلي والمترجم" التي تسمح بأكبر مطابقة في محتوى المعلومات في اللغتين. **كلما كانت الفواقد أقل، والتكافؤ أكبر، كلما كانت الترجمة أفضل.**

الترجمة الإبداعية ودقة نقل المعرفة والمعلومات:

يظهر إبداع المترجم أحياناً في تدخله، وتعليقاته التي تغني النص أو تصححه... من المفيد التنويه إلى أن الفيلسوف العربي ابن رشد لم يكتف بترجمة أعمال أرسطو، بل دوّن تعليقاته وشروحاته على هوامشها.

ويظهر الإبداع حيث في الترجمة بتصرف، عندما تكون لغتا الأصل والهدف وثقافة شعبيهما متقاربة، وعندما يمارس المترجم الفن نفسه الذي يترجمه. وتعد ترجمة الشاعر المصري أحمد رامي لرباعيات الخيام التي بدت وكأنها مكتوبة بالعربية خير مثال على ذلك.

ويمكن في بعض الحالات أن يأخذ المترجم دور المؤلف ومصدر المعرفة

والمعلومات، ويتجلى ذلك خاصة عند ترجمة النصوص الفلسفية، أو تلك التي تعالج القضايا الاجتماعية، فيستطيع المترجم أن يقدم آراءه في الهوامش، وأن ينتقد بعض أخطاء المؤلف المحتملة، والآراء التي لا يتفق معها، مقدماً شرحاً يبرز وجهة نظره... الخ

لو كنت مترجماً لمقالات الكتاب الروس المبهورين بالدعاية الأمريكية، لكتبت دونت آرائي مبيناً أن الأمريكان والروس وجميع الأمم والشعوب يمتلكون حسنات وسيئات، ولتوجهت إلى الروس بطلب ألا يدعوا الأمريكان ولا سواهم أن يسخروا منهم، لأنهم غير جديرين بذلك، ولأن ذلك يؤثر سلباً عليك، وعلى التطور العلمي... على الكاتب، والمترجم، والقارئ أن يحرصوا ألا يكونوا عبيداً لأية ثقافة..

وأتمنى على المترجم أخذ دور الناقد، وأن يبدي رأيه بمختلف الأفكار الإبداعية التي يترجمها، وهذا ينطبق على سبيل المثال، كتاب ألكسندر بانارين "الإغواء بالعولمة"، حيث يكتب، مثلاً: "الناس في حاجة إلى الإيمان كي يحبوا الحقيقة والانقلاب التالي نحو الشرق..."(13)، فأي (شرق) يقصد، وأي (إيمان) يعني، وما حقيقة تصوراته الطوباوية حول الإيمان في الشرق، وهروبه من الواقع إلى الشرق، متجاهلاً أصل المشكلة التي تتلخص في إيجاد صيغة جديدة للحكم وبناء الدولة، على أسس جديدة تنسجم مع متطلبات العصر ومجتمع المعلوماتية

وكنت سأعتمد الموقف عينه عند ترجمة أعمال بعض الكتاب الروس الذين يدافعون عن بعض الأنظمة التي لا تراعي حقوق الإنسان، متسائلاً باستغراب: أليس مستهجناً أن يبدو أولئك الكتاب وكأنهم يقفون ضد الحرية، والشعب الروسي ضحى بعشرين مليون إنسان في سبيلها لتحرير البشرية من طاغوت الفاشية والنازية؟!! لماذا لا يرى أولئك الكتاب التناقضات الاجتماعية والطبقية داخل تلك المجتمعات؟ ولماذا يتجاهلون حقيقة أن الأحداث التي تجري في العالم العربي تعكس الأزمة العميقة والتناقضات بين صيغة الحكم السائدة في عالمنا وبين متطلبات العصر الحديث ومجتمع المعلوماتية؟ لماذا لا يرون في انتفاضة الشعب المصري ثورة حقيقية نشبت نتيجة التناقضات بين البنية السياسية المهيمنة ومتطلبات التطور التاريخي المعاصر، والتي تعكس حاجة المجتمعات العربية والعالم أجمع إلى صيغة حكم جديدة... وكما كانت الثورة الفرنسية تعبيراً عن التناقضات بين صيغة الحكم الاقطاعية ومتطلبات تطور المجتمع الفرنسي، وتعبيراً في الوقت نفسه عن حاجة العالم لاعتماد صيغة حكم جديدة تراعي متطلبات القرن التاسع عشر، فإن ملحمة الشعوب العربية تعكس حاجة المجتمعات العربية وشعوب العالم إلى اعتماد صيغة حكم جديدة، تنسجم مع منجزات صيغة الحكم الديمقراطي وتتجاوز سلبياتها، صيغة تعكس تطلعات الشعوب، وتفتح أمامهم إمكانية معالجة المشاكل الاجتماعية، والتناقضات في المجتمع، وتحقق التطور والتقدم والنهضة والتنوير

سيقول بعض نقاد هذا التصور، إن ما يجري ليس نهضة، بل حرب دموية... وأجيب

عندما يدور الحديث عن مشروع نهضة شعوب منطقتنا، من الضروري عدم نسيان حقيقة وجود مشاريع أخرى في هذه المنطقة، معادية لمشروع نهضة وتنوير شعوبنا، مشاريع تسعى إلى إخراج العرب من التاريخ، وتدفع بجميع القوى لعدم السماح لهم بتحقيق مشروعهم النهضوي، لتصوير العرب والمسلمين بأنهم أناس دمويون..

من كل ما تقدم، نصل إلى استنتاج أن روسيا والعالم يحتاج إلى مفكرين كبار

ويمكن تفهم أسلوب الترجمة هذا، عندما يصبح المترجم مصدر المعرفة والمعلومات، على ترجمة الأعمال الأدبية..

من مهام مترجم الأعمال الأدبية نقل وإثارة المشاعر والانطباعات المتضمنة في النص. ويضع ذلك مترجم الأعمال الابداعية أمام معضلتين: أولاً، عدم إمكانية إثارة المشاعر نفسها في مجموعات من الناس مختلفة المشارب والأصول. وثانياً، أن هذه الترجمة تخص نخبة محددة من القراء.

مؤلفات المبدعين ليست ثمرات عبقريتهم أو ثقافتهم العالية وحدها، بل وتجربتهم في الحياة، ونتيجة الجهد الضخم الذي يبذلونه. وبالتالي فترجمة مؤلفات المبدعين تتطلب مستوى عالياً من الجهد يوازي إبداعهم.. وكلمات المبدعين ليست كلمات بسيطة عابرة. مثال على ذلك وصية بوشكين الأخيرة لزوجته وهو على فراش الموت أن قال لها "اذهبي الى الريف، والبسي ثياب الحداد على سنتين، ثم تزوجي، ولكن لا تتزوجي وغداً"(14)..

تتكون الوصية من أربع جمل قصيرة، فهل يكتمل المعنى ويصل القارئ إلى معنى قول بوشكين لو اكتفى المترجم بترجمتها حرفياً، أم من الضروري والمفيد أن يفكر بما لم يقله بوشكين مباشرة؟

وراء كل جملة من هذه الجمل قيمة ومعنى كبير، ومن الضروري أن يعلم القارئ أن بوشكين عندما قال لزوجته "اذهبي إلى الريف" فهو يلمح لزوجته بضرورة الابتعاد عن مجتمع سانت بطرسبورج المليء بالوشاية والحقد والضغينة. وعندما يطلب منها الزواج، ولكن ليس من وغد، فهو يلمح إلى انه ضحية طيشها، وأنه يحبها، ولا يريد أن تكون ضحية ذلك الطيش..

من تجربة الترجمة

يترك عدم دقة الترجمة أحياناً آثاراً كبيرة ويؤثر سلباً على مصير الشعوب، وهذا واضح، على سبيل المثال، في التباين بين النسختين العربية والإنكليزية من قرار مجلس الأمن 242 لعام 1967، فالنسخة العربية تنص على انسحاب إسرائيل من الأراضي العربية المحتلة عام 1967، أما النسخة الانكليزية فتنص على انسحاب إسرائيل من أراض عربية محتلة عام 1967

وهذا يبين الدور الهام للترجمة، وتظهر أهمية نقد تجربة الترجمة، على سبيل المثال، عند ترجمة المفردات الدينية. فترجمة المفردات الدينية (كالانجيل والقرآن) إلى اللغات الأجنبية المعاصرة مسألة عالية المسؤولية لتطوير الحوار بين مختلف الحضارات، وتعزيز التواصل العلمي والثقافي بين الشعوب

من الضروري الأخذ بعين الاعتبار أن القرآن والإنجيل كتابين مقدسين عند المؤمنين، ويلعبان دوراً وسادة في العبادات الدينية، ويدخلان في العملية التعليمية. وتوجد مقاييس للترجمة الجيدة (وشروط الاقتباس عند الضرورة). فالمطلب الأهم للترجمة الجيدة لمفردات القرآن- على سبيل المثال، إلى اللغات الأجنبية ـ هي معالجة النص العربي، وليس النقل الحرفي له، أو إعادة صياغته.. وتتطلب ترجمة القرآن معرفة شرح وتفسير القرآن.

من التجربة الذاتية

لا يمكن لأية ترجمة أن تكون مكتملة ونهائية

تقسم ترجماتي إلى ثلاثة أقسام: علمية هندسية، وفكرية، وأدبية.. دفعني إلى الترجمة مجموعة عوامل: أهمها معرفتي ورغبتي في نقل آخر الاكتشافات العلمية في مجال الهندسة المدنية وتصميم المباني على أحمال الزلازل إلى اللغة العربية، ومحاولة تحفيز ذهن القارئ العربي إلى الاهتمام بالمسائل الفكرية حول أسس بناء الدولة الحديثة، على أساس احترام حقوق الإنسان وتحقيق الحرية والكرامة والعدالة، وتعريف القارئ العربي بنتاج المبدعين الروس ليتنفس روح الجمال والحرية، وتمرير أواصر الصداقة بين شعوبنا. ولم تكن مصادفة أن أول كتاب ترجمته ونشرته في بلادي كان كتاب "من أجمل ما كتب بوشكين" وأعتقد أن الروح العالية وطاقة المستوى الفني الرفيع، في الأدب والفن الروسي وخاصة في أشعار بوشكين هي أحد أهم عوامل ترجمته إلى اللغات الأخرى. وأن تصبح حافزاً أساسياً على سطح المعمورة لمن يتعلم اللغة الروسية كي يقرأ أشعار بوشكين باللغة الروسية.

تمر ترجمتي الكتابية في عدة مراحل، بعد قراءة النص، باستخدام القاموس وإدراك فهم محتواه ومقاصد المؤلف أبدأ بالمرحلة الثانية

تتم الترجمة في البداية بشكل حرفي تقريباً، مع الأخذ بعين الاعتبار خصائص النص المترجم، وأفكاره الأساسية، وفي المرحلة الثالثة تتم إعادة كتابة النص باللغة الهدف، مع الأخذ بعين الاعتبار قواعد هذه اللغة ليبتج نص وكأنه نص أصلي باللغة الهدف. ويمكن تقديم النص إلى لغوي مختص لتدقيقه، كما يمكن الاحتفاظ بالنص فترة من الزمن قبل طباعته، وإعادة قراءته مجدداً، وإجراء التعديلات المطلوبة على النص المترجم، عند الضرورة. ومن المفضل القيام بالترجمة في مكاتب متخصصة تضم أزواج ترجمة من اللغتين الأصل والهدف.. ومن الضروري، في أثناء الترجمة مراعاة مجموعة من المبادئ الهامة، المتضمنة في نظرية الترجمة، ومنها

- الاعتناء باختيار الكلمات التي تعطي انطباعاً يتناسب مع الانطباع الأصلي.
- مراعاة الموضوعية والتحرر من أية محاباة لمؤلف النص الأصلي، ومراعاة جمالية شكل ومحتوى الأصل، والابتعاد عن طريقة ترجمة كلمة بكلمة

عند كتابة النص المترجم بشكل نهائي، من الضروري تقديم الترجمة بأسلوب

سلس، شبيه بأسلوب الأصل، لإبداع نص يشبه الأصل، يحافظ على روحه، وينقل الأفكار والآراء والمشاعر والقيم التي يتضمنها بشكل كامل كي يقرأ بسهولة كالنص الأصلي ولكي يحافظ النص المترجم على تأثيرات النص الأصلي نفسها على القارئ.

من المفضل عند ترجمة الشعر نشر القصائد الأصلية وترجمتها معاً، كي تتاح لمتقني اللغة الأصلية التمتع بجمال النص الأصلي، والاستمتاع بروح وموسيقى الشعر، نظراً لاستحالة نقل جميع تفاصيل أية قصيدة.

ويفضل عند ترجمة النصوص العلمية والسياسية استخدام مفردات اللغة الهدف، وفي حال عدم وجودها يمكن اعتماد أسلوب النحت اللغوي، بنحت الكلمات، أو الترجمة الحرفية للمصطلحات أو استبدال مقاطع من الكلمات بمقاطع من مصطلحات اللغة الأصل وابتكار مفردات جديدة في اللغة الهدف.

جهدت في مثل هذه الحالات على مراعاة متطلبات ترجمة المواد والمعلومات العلمية ــ التقنية، وخاصة المعلومات (المحتوى)، ومنطقية النص (التسلسل، والعلاقة الدقيقة بين الأفكار الأساسية والتفصيل)، والدقة والموضوعية والوضوح مع مراعاة خصائص اللغة العربية.

* * *

وكما قلت في بداية هذا البحث: ــ تساعد الترجمة في إزالة الفوارق بين الحضارات، وتبين وجود نقاط مشتركة عند مبدعي مختلف الشعوب وتبين قوة العلاقة في وعي ومشاعر هذه الشعوب، ويعد ذلك أساساً متيناً لتطوير الصداقة والعلاقة المثمرة بين هذه الشعوب.

الصداقة بين الشعوب من أهم أسس الحياة الإنسانية.. والشعوب العربية في أمس الحاجة إلى أصدقاء صادقين أقوياء، وإلى الصداقة القائمة على أسس حضارية تعززها المصالح المشتركة والفائدة المشتركة والشعب الروسي صديق تاريخي لشعوبنا، ونحن نقدر له ذلك، وإن شعبينا في أمس الحاجة إلى هذه الصداقة.

ثمة تصور بأن ممثلي حضارة معينة يعدون حضارتهم تتفوق على الحضارات الأخرى، وهذا يعطيهم الحق في الهيمنة على الحضارات الأخرى.. ومن جهة ثانية، هناك إقرار بأنه من الضروري إغناء كل حضارة من خارجها، وتلعب الترجمة في إغناء الثقافة وفي تقريب الحضارات، ونشر أفضل قيم الوجود، ألا وهي قيم الإنسانية، والعمل، والحرية، والمحبة، والصداقة. والمترجمون هم الجنود المجهولون الذين يقومون بهذه المهمة..

المصادر والهوامش

1 ـ ملحمة جلجامش ملحمة سومرية كتبت بالخط المسماري على 12 لوحاً طينياً، وعثر عليها لأول مرة مصادفة عام 1853م في أماكن التنقيب على الآثار في العراق. يعدها بعض المؤرخين أقدم نص مكتوب في العالم، وترجمت إلى اللغات الآسيوية منذ حوالي ألفي عام قبل الميلاد

2 ـ المأمون عبد الله بن هارون الرشيد الخليفة العباسي السابع، ولد عام 833م، عرف عهده النهضة والازدهار العلمي والفكري

3 ـ أبو الوليد محمد بن رشد ولد في قرطبة عام 1126 وتوفي في المغرب في 10 كانون الأول (ديسمبر) 1198 ـ فيلسوف عربي مشهور يعرف في الغرب باسم أفيروس.

4 ـ أرسطو (384- 322) ق.م ـ فيلسوف قديم، تلميذ أفلاطون 343 ق.م، أكثر الفلاسفة الديالكتيكيين الأقدمين تأثيراً. مؤسس المنطق الصوري وضع منظومة مفاهيم ما يزال الفلاسفة يعترفون بها وبأسلوبه في التفكير العلمي

5 ـ رافع رفاعة الطهطاوي (1801- 1873) من أهم قادة النهضة في مصر في أيام حكم محمد علي أرسل من قبل محمد علي عام 1826م. إلى فرنسا في بعثة مكونة من أربعين طالباً لدراسة العلوم الحديثة، وعاد إلى مصر عام 1831 وعمل مترجماً، وأسس في عام 1835 مدرسة الترجمة، ووضع أساس حركة النهضة والتنوير، وترجم الفلسفة العربية، والعلوم العربية

6 ـ ويلهلم فون هومبلدت (برلين 22 حزيران ـ يونيو 1767 ـ 8 نيسان ـ أبريل 1853) لغوي ألماني، فيلسوف، دبلوماسي ورجل دولة، وأحد مؤسسي علم اللغة كعلم

7 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، والمترجمين وطيف واسع من القراء.

8 ـ موقع ru wikipedia.org/wiki Язык - Russian Wikipedia الإلكتروني حول أصل اللغة.

9 ـ فنا ليمين ـ المختارات الكاملة في عشرة مجلدات باللغة العربية ـ المادية والمذهب النقدي التجريبي. ص417.

10 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، والمترجمين وطيف واسع من القراء.

11 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، والمترجمين وطيف واسع من القراء.

12 ـ أندريه بارشين ـ الترجمة بين النظرية والتطبيق ـ كتاب تعليمي مخصص لطلاب كليات الترجمة وكليات اللغات الأجنبية، والمترجمين وطيف واسع من القراء

13 ـ ألكسندر بنارين ـ الإغواء بالعولمة ـ دار أكسمو ـ موسكو 2003 ـ ترجمة عياد عيد، دمشق ـ ص322

14 ـ انظر مقدمة عبد المعين الملوحي لكتاب شاعر أحمد نصر "من أجمل ما كتب بوشكين" باللغة العربية، ص7 ـ فقرات من كتاب فيراكلي أندرونيكوف ـ أيام بوشكين الأخيرة. موسكو 1957

أسماء في الذاكرة..

ماري عجمي المناضلة الرائدة الأديبة الشاعرة (1888-1965م)

□ أحمد سعيد هواش*

ماري بنت عبدو عجمي، حموية الأصل، قطن جدها مدينة دمشق منذ قرنين، لقد وهبها الله الذكاء والجرأة الأدبية، فكانت مصلحة اجتماعية سبقت عصرها، أديبة مبدعة، وشاعرة وصحفية سخرت مواهبها لوطنها وأمتها العربية وكانت منذ طفولتها تحب المطالعة والكتابة والخطابة، فحققت معظم أمنياتها.

يقول الأديب وجيه بيضون (1897 ـ 1969م) عن الرائدة ماري عجمي "عرفتها في خصائصها نجيبة، أبية، مجددة، آية في الذكاء والترفع والعزيمة وعرفتها في أحاسيسها غنية ثم عرفتها في الوطنية شديدة الحمية، صعبة القياد، صادقة البأس"

حتى ضمنها المعنية بقول المتنبي

ولو كان النساء كمن وصفنا

لفضلت النساء على الرجال(1)

ويصفها الأديب الكبير سامي الكيالي (1898 ـ 1972م) بقوله

" أديبة شاعرة، تجمع بين الصناعتين، كتبت المقال، ونظمت الشعر، وترجمت عن الانكليزية، وحاضرت ودرّست الأدب، تعتز بالنزعة القومية وبرسالة العرب التي لها شأن وأي شأن في تاريخ الحضارة الإنسانية"(2).

وأرخ لها الأديب عبد القادر عيّاش (1911 ـ 1974م) فقال (3)

* باحث من سورية.

"أخلصت لوطنها منذ نشأتها، وأحبت دمشق كثيراً، وهي شاعرة ناثرة، تحدثت في عدة نوادٍ، يوم دارها الأدباء والشعراء ويعمون بمجلسها وحديثها الأدبي ساعات، ما زار دمشق أديب أو شاعر إلا زارها، كانت متحررة، دافعت عن المرأة، وهاجمت الجمود عند الرجل والمرأة، إنها أديبة الشام المتمرِّدة، صحفية جريئة من روّاد الصحافة السورية، عرفت ماري في حياتها، زرتها في حياتها بيتها وزرت البيت بعد وفاتها، تمنيت لو أصبح متحفاً"

أما الأديبة وداد سكاكيني (1915 ــ 1999م) فقد ركزت على العمل الصحفي للأديبة ماري عجمي فقالت:(4)

(.. وكانت ماري عجمي من أحرار الصحفيين، فتأبت على المعونة المشترطة ماضية في خطتها وصون كرامتها حتى نفضت يديها مما كان لديها لتأمين الإنفاق على المجلة (العروس) فانطوت على نفسها آسفة متلهفة، لكن قلمها ما توقف عن الكتابة في الصحف العربية التي كانت تظهر في الوطن والمهجر مشاركة في نشر الوعي السياسي والثقافة الاجتماعية، وكانت بين الحين والحين تطلع على القراء والقارئات بشعرها العذب المصفى".

وهذا يقودنا للتحدث عن مجلة "العروس" التي أنشأتها الصحفية ماري عجمي وعن شعرها الذي انتهجت به طريق المحافظة على عمود الشعر ووحدة المعنى في بناء القصيدة، وكشف هذا عن حسها الرهيف وسجيتها السمحة، وكذلك عن نضالها.

كتبت الأديبة ماري عجمي منذ عشقت الصحافة منذ نشأتها وكانت تراها أحسن وسيلة للتعبير عن أفكارها وطرح آرائها لاسيما في مقارعة الاستعماريين التركي والفرنسي، والإصلاح الاجتماعي، وتحرير المرأة من الجهل والخوف، ودعوتها للنهوض ومكافحة الأمية واليقظة العربية للحاق بالركب المعاصر، وقد بدأت بتحقيق أفكارها هذه بمراسلة بعض الصحف بدمشق، وبيروت، وزحلة، وحماة، ثم أدركت أن طموحها يتعدى ذلك فحضرت لإنشاء مجلة نسائية سمتها "العروس" عام 1910م بالإسكندرية ثم نقلت نشاطها إلى دمشق، وهي مجلة شهرية، وقد افتتحت عددها الأول فكتبت: "عروسة لا عريس لها سوى الشعب الجاثي على أقدام حريته، يطلب بركة الوطنية، تحت سماء العلم والعلم مسجلاً عقد قرانه عليها، بمداد الفكر والقلب مكللاً رأسيهما ببراعم الآمال وأزهار الحب" وكانت تعتمد على نفسها

بتحرير المجلة بالدرجة الأولى، وبمساعدة أقلام بعض الكتاب الذين تهمهم معضلات المرأة العربية، وظلت المجلة تصدر بانتظام حتى بداية الحرب العالمية الأولى 1914م، وما إن وضعت أوزارها حتى استأنفت المجلة صدورها سنة 1918م في زحم وهمة ظاهرتين سائرة بأداء رسالتها حتى توقفت عن الصدور نهائياً بعد صدور العددين العاشر والحادي عشر لشهري كانون الثاني وشباط (يناير وفبراير) سنة 1926م، لأسباب مادية، وسوء المواصلات، وندرة الورق في إثر نشوب الثورة السورية ضد الحكم الفرنسي قال عنها الأمير مصطفى الشهابي (1894 ــ 1968م) رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق: إن ماري عجمي من أكتب كتاب العرب وكاتباته، وأن مجلة العروس، كانت فريدة بين المجلات العربية"(5) فقد كانت هي نفسها تقوم بأعباء قيام المجلة فهي المترجمة والمحررة، والمصححة والمديرة، إنها كل شيء في عروسها، كأنها العروس في استجماع الأبصار لها"(6).

ماري عجمي الصحافية الرائدة

سخرت الأديبة ماري عجمي قلمها للنضال ضد الاستعمار والجهل والتخلف، وكانت وسيلتها لذلك هو كتاباتها في مجلتها العروس وبعض الصحف العربية، وأول ما بدأت به هو العمل على تحرير المرأة، فكان صوتها يرتفع في كل مناسبة ولا سيما في المناسبات القومية والاجتماعية ذات الاتصال الوثيق بثقافة الفتاة السورية لتأخذ مكانتها المرموقة في حياة المجتمع، وهذا كان في زمن قل فيه من يقوم بهذه المهمة الشاقة، فقد كانت ماري عجمي، في زمنها وبين لداتها، هي النجمة الساطعة والرائدة التي تقود بنات جنسها إلى حياة العلم والأدب.

"وكانت تلقي الخطب والمحاضرات بوفرة، وليس هناك نادٍ في سورية أو لبنان أو فلسطين إلا وألقت فيه كلمة، وإذا ما وجدت في حلقة أدبية أو سمر كانت سيدة الكلام"(7).

إلى جانب واجبها الإنساني لم تهمل واجبها القومي، فقد اتخذت من نشاطها الاجتماعي ذريعة تواجه الطاغية جمال السفاح، وتطلب إليه العفو عن أحرار البلاد الذين زجهم في السجون والمعتقلات وعلّق مشانقهم في السادس من أيار 1916م في دمشق وبيروت بعد محاكمة صورية فلم يجد استشفاعها.. وعادت إلى منزلها تكتب وتنظم الشعر الحزين الذي يصور مأساة الوطن فقالت تخاطب الشهداء(8).

أما تبرحون غارقين في سباتكم أيها النائمون؟

ما تعبت أجنابكم ومللتم من
اللصوق بالرمال؟
قوموا فقد نمتم نوماً طويلاً..
إن نفحات الربيع مالئة الفضاء
والأطيار تتسابق على الأفنان
والجداول تناديكم: أن هيا عودوا
إلينا"
فقد كفى القلوب وجداً وأنيناً.

وكما عاشت مع الأحداث في أثناء العهد العثماني عاشت مع الأحداث في أثناء الانتداب الفرنسي، فكتبت جريئة في الإفصاح عن آرائها، تعتز بالنزعة القومية، وبرسالة العرب التي لها شأن وأي شأن في تاريخ الحضارة الإنسانية

"فكان بيتها ندوة من ندوات الأدب يهرع إليها الأدباء الشباب الذين يؤمنون بالتجديد إيمانهم بالحفاظ على التراث القديم، وكان من رواد الندوة خليل مردم بك، محمد البزم، أحمد شاكر الكرمي ـ رحمهم الله ـ وشفيق جبري، والدكتور كاظم الداغستاني وكثيرون ممن حملوا راية الأدب الدمشقي في تلك الفترات، ومازالوا به إلى أن أصبح النشيد عذبة على لسان الكثيرين"(9)

ماري عجمي الشاعرة:

شاعرة وطنية ومصلحة اجتماعية وشعرها يلتزم الوزن والقافية ويعبر عن أفكارها تجاه المجتمع العربي، وإصلاح أوضاع المرأة العربية والدعوة لتعليمها وتحريرها، وقصائدها الوطنية تحدّت بها المستعمرين في العهدين العثماني والفرنسي. وشعرها في غير القصائد الوطنية والاجتماعية ينتمي إلى الاتجاه الوجداني ويتنوع بين وصف الطبيعة والشيب، والتعبير عن مجالي النفس في نزعة وجدانية تنتقي مفرداتها بعناية، وتمتطي الأبحر الشعرية، سريعة الإيقاع عالية النغمة، قال الشاعر أمين نخلة (1901 ـ 1976م) عن نثرها "لقد عنيت ماري فوق ذلك بالشعر المنثور، أي النثر الشعري، فكانت من جملة كتاب مهدوا لهذا النوع من الكلام وهو الذي صار يقال له "الشعر الحديث"(10)، علماً بأن الأديبة ماري عجمي لم تعط الشعر إلا جانبا محدودا من اهتماماتها المختلفة، ورغم ذلك فقد جاء شعرها آية في الرقة والعذوبة، متانة القافية، وبلاغة المعنى، واختيار المفردات الشعرية، فلنقرأ نماذج من شعرها العذب

ففي تحيتها للصباح تقول

هلّل الروض للصباح وكبّر
يا له شاعراً تغنى فأسكر
هبَّ والزهر في الفلالة يخطر
ما أحيلى الصباح! ـ الله أكبر

فأي تحية جميلة ترسلها الشاعرة ماري عجمي مع الصباح معبقة بأريج الزهر وندى الفجر؟..

لقد فازت الأديبة ماري عجمي في قصيدتها "الفلاح" بالجائزة الأولى في مسابقة إذاعة لندن (1946م)، فلنلق نظرة على أبيات من هذه القصيدة حيث افتتحتها بقولها:

من الفارس المغوار في ساحة الوغى
من السهم لا يثنيه ردّ الجحافل
من النهر يجري بين كفيه صافياً
يُغيّر مجراه برغم الحوائل
من الغصن يهتز انشراحاً للمسه
ومن ذا كسا الجرداء أبهى الغلائل

وبعد أن خلعت أجمل الحلل وألبستها لهذا المكافح الفلاح مجدت رسالته السامية فقالت:

رسالته طيب وجنى ونشوة
وكعبته الخضراء حجُّ القوافل
ففي جنة من الحياة تفتحت
على غرر من كل صوب حوافل
بها موكب الأرواح والكرم والمنى
يرفرفُ حواليه جناح البلابل

وأنهت قصيدتها هذه بهذين البيتين المعبرين عن التقدير لهذا الإنسان المكافح فقالت:

هو الساعد المفتول لا يعرف الونى
هو العزة الشماء دون تطاول
فما الزهر إلا الشكر حقّ لجاهد
وما الخصب إلا من جزاء التفاضل

وقد أبدعت في رثاء أمير الشعراء أحمد شوقي إذ اهتز العالم العربي حزناً وأسى لهذا النبأ الأليم أقبل شيطان الشعر يحمل إلى الشاعرة الرقيقة ماري عجمي مطلع قصيدة في رثائه وكان هذا المطلع "هزوا الغصون لعله نائم"(11)

إذ قالت

هزوا الغصون لعله نائمٌ
سكران في حضن الهوى حالم
فالخلد فوق رياضه حائم
الروضُ خلوٌ والفضاء قفرٌ
لا شدو شاد هاجه العطرُ

لم تظهر الشاعرة ماري عجمي مكانة الشاعر أحمد شوقي في ساحة الشعر العربي، وخلو هذه الساحة من بلبلها المغرد فأصبح الروض خاليا من الأطيار والأزهار

فلا شدو ولا عطرٌ.. فلا نسمع إلا نوح الحمام الذي عبر عن الأسى والحزن الذي عم العالم العربي برحيل الشاعر الكبير أحمد شوقي حيث مات الهوى والحب والشعر

ورقاء نوحاً فالأسى غمر
مات الهوى والحب والشعر

ثم تخاطب الشاعر الراحل طالبة منه أن يرثي نفسه لأنه لا يوجد الشاعر الذي يعطيه حقه بالرثاء

قم وارث نفسك لن ترى شاعراً

يرثيك عشق القلب والخاطر

وضع النهار بيانك الساحر

وهو الشاعر الكبير الذي امتلك ناصية القافية فخلده شعره وعانق به الجوزاء فبكته عرائس شعره الذي أبدعه ورحل به إلى المجد فقالت:

هو في الكروم يجدد العهدا

هو في الخلود يعانق المجدا

هو في الجنان يسامر الوردا

هو في النشيد يصوغه عقدا

هامت عرائس شعره وجدا

يبكين فيه الشاعر الفردا

وحب مدينة دمشق في خاطر الشاعرة ماري عجمي، فهي مدينة التاريخ والورود، والماء، والخضرة، والأطيار، فأنعم بها من نفحة عطرة حلوة طيبة فقالت من قصيدة "دمشق الجميلة"

دمشق إذا غبت عن ناظري

/ فرسمك في حسنه الزاهر

مقيم على الدهر في خاطري

إذا فتح الورد في روضتك

وغنّى الهزارُ على دوحتك

يهبُّ نسيم الصبا هاتفاً

أما والذي طاب في تربتك

سمعت شتات الأغاني فما

اهتززت اهتزازي لأنشودتك

ولا عبقت نفحة في الفضا

أحرُّ وأطيب من نفحتك

ولا عجب إذا كانت دمشق حاضرة في قلوب أبنائها وخاصة الشعراء منهم فقالت

إذا ذكر القلب أوطانه

فإن دمشق له قافية

والملك فيصل الأول عكس ولا زال في قلوب أبناء العروبة المخلصين وقد بكاه الجميع عند رحيله فرثته الشاعرة ماري عجمي إذ كانت معجبة به متحمسة لحكمه توطد له الأطناب، موالية لسياسته بقلبها وحبها، فقالت من قصيدة: "النعش المجمح تناجي الطائرة التي أقلت جثمان الملك فيصل الأول داعية إياها بأن تحزن مع الرياح على المسجى فيه

هاجه الشوق للعراق فطيري

وانشري راية المليك الكبير

آية أنت فهو فيك مسجى

وجناحاه بين عصف نورا

صعّدي في الفضاء، في الصحو، في السحب وميلي على دروب البدور

والبري الرياح من كل هوجاء

نواحاً يشق صلد الصخور

ثم نادي البروق والرعد حتى

يستثير الفضاء حر الزفير

لقد أضفت الشاعرة مرى عجمي علالة من الحزن على الملك الراحل مطلبت من الرياح والبروق والرعد بأن تشاركها حزنها لتملأ الفضاء حر زفيرها الحزين، لأنها كانت ترى فيه لعاهل المنقذ الذي اجتمعت فيه أسباب القيادة العربية، فما تحسن إلا له، ولا يحسن إلا لها

وهكذا انتهت حياة هذه الأديبة السابقة لقريناتها العربيات، وقد شهد لها العلامة فارس الخوري (1873 ــ 1962م) إذ قال:

يا أهل العبقرية

سجلوا هذه الشهادة

إن ماري العجمية

هي مي وزيادة

واقيم لها مهرجان خطابي 1965م، بمناسبة رحيلها تكلم فيه عدد من الخطباء فضل الأديب رئيف خوري "نذرت حياتها نذرا للأدب حتى ليمكن القول أنها ترهبت للأدب ولم تكن عروسا لغير العلم"

ويرى صاحب المقال بأن يقام حفل تكريم للراحلة ماري عجمي بمناسبة مرور نصف قرن على رحيلها

المراجع:

1 – بين الصناديق، وجيه بيضون، مطابع ابن زيدون، دمشق 1963م.

2 – الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيالي، القاهرة، ط2، 1968م.

3 – معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عياش، دمشق، دار الفكر، ط1/ 1985م

4 – سابقات العصر، وداد سكاكيني، الناشر، الندوة الثقافية النسائية في دمشق 1986م

5 - حديث العبقريات عبد الغني العطري، دار البشائر، ط1 دمشق 2000م.

6 – معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، المجلد(15)، الكويت، 2008م.

7 – دوحة الذكرى، مجموعة مختارة، تقديم عفيفة صعب نشر وزارة الثقافة، بدمشق 1969م

هوامش:

1ــ بين الصناديق، تأليف وجيه بيضون، مطابع ابن زيدون، دمشق 1963 ص(170)

2ــ الأدب المعاصر في سورية، تأليف سامي الكيالي، القاهرة ط5/ 1968، دار المعرف ص(228).

3ـ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عياش، دار الفكر، دمشق ط1/ 1985، ص(343).

4ـ سابقات العصر، وداد سكاكيني، الناشر، دار الندوة الثقافية النسائية، دمشق/ 1986، ص(41).

5ـ حديث العبقريات ـ دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، عبد الغني العطري، دمشق ط1 2000م.

6ـ بين الصديق، مصدر سابق.

7ـ الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيالي، مصدر سابق.

8ـ حديث العبقريات، مصدر سابق.

9ـ الأدب المعاصر في سورية، سامي الكيالي، مصدر سابق.

10ـ معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إعداد هيئة المعجم المجلد(15)، الكويت/2008

11ـ لوحة الذكرى، مجموعة مختارة، تقديم عفيفة صعب، منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1969م.

□□

الشعر..

وحيٌ من اليرموك

□ عبدو سليمان الخالد

النهر الذي جرت عليه معركة فاصلة

بين العرب والروم وقد اشتهرت باسمه

رؤىً في دمي تُرمى، وقلبي بها أدرى

ولكنها حلم الحقيقة والذكرى

إذا شخّصت، لفّت لوامعَ مهجتي

وإنْ خالَفتْ ميعادَها، أحسنت عُذرا

فأكبرتُ عهدي، واعتززتُ بعهدها

من الخالد الأوفى، وكان بها أحرى

وألممتُ باليرموك إلا جلجّل المدى

لأستقرئ البادي، وأستلهم النّهرا

ويا ليتَ أشرافَ المعاني يَجِئنَ لي

فأنثرها في جال من صنعوا النّصرا

* * *

سروا بها إلى الفتح المبين، تدفّقوا
كنهرٍ على الإيمان، طاب له المجرى

سرَوا يسألون الله نصراً، ليبلغوا
مآلاً شريفاً، لا زهوّاً ولا كِبْرا

وساروا، يحثّون الخطى بعزائمٍ
إلى آخر الدنيا، فكانوا لها ذخْرا

تواصوا على الإيثار والبرّ والندى
فلله ما أسمى النفوسَ! وما أثرى!

نفوسٌ، زانت بالتضحيات كمالَها
وما الأجرُ، إلّا أن تنال الرّضى، أجرا

تحاشوا بحزمٍ ما نهى عنه دينهم
وأخلاقه، كان السّماحةَ والصّبْرا

مضَوا يملؤون الأرض رفقاً ورحمةً
ويبنون من أجسادهم للهدى جسْرا

فما أغمدوا سيفاً على البغي مُشرَعاً
ولا أدبروا يوماً، وولّوا العدا ظهرا

ولا أرخصوا للمارقين إباءَهم
ولا بادروا بالشّرّ، أو أضمروا الغدرا

ولا ازهقوا روحاً بغير جريرة

ولا ابدلوا من بعد إيمانهم كُفرا

ولا افرطوا فيما يقوم بأودهم

إذا ضاق عيشٌ، أو ألمّت بهم عُسرى

لهم من سروج الخيل أعلى منازل

وأعلى رهاني، ما تباهوا به فخرا

***

كأني بهذا التاء يزهو، وتنحني

غوارته عُجْباً بمن روّض الصخرا

هنا أصبح الرومان عِبْرةَ غاصبٍ

يخوضون ليلاً، ما رأوا بعده فجرا

وضاقت على دماعان [1] ابهةُ قصره

وشلّمٌ، تأبّت أن تكون له قبرا

وعاد كما المخنوع يلهث خاسئاً

وما من جَوارٍ تحمل الكأس والخمرا

إلى أين؟ والإعصارُ القديم يعضّه

وقد هُدم التاج المرصّع والقصرا

---

[1] قائد الجيوش الرومانية

وحامت على «قراجان»[2] صيحاتُ خالدٍ[3]

وحنَّت إلى ماضي نبوءاتها[4] «بصرى»

وطابت مروج الشام، والأمرُ نبتُها

ولاحت روابيها مُطرَّزةً خُضْرا

وماجت بحوران السنابلُ حُقَّلاً

بِبُشرى، تَوالَى سهلُها مرّةً أخرى

*****

فبورك فتحٌ، أيَّد اللهُ جندَه

وبورك جُندٌ، أجزلوا الحمدَ والشُّكرا

عمالقةُ الحُسنى، وميزانُ عدلها

وأيمانُهم: أن يعبدوا ربَّهم جهرا

على الصدق والشورى أقاموا شريعةً

تؤولُ بهم في كلِّ يومٍ إلى يُسرى

على هذه القامات تُبْلَغ المُنى

وتحمل للأجيال في نورها البُشرى

وما فتئت رغم العصور خوارقاً

حَيارى، وفي أسرارها آيةٌ كُبرى

---

2 الحاكم الروماني في بصرى

3 قائد الجيش العربي

4 إشارة لنبوءة الراهب بحيرى في بعثة الرسول محمد

ولا يستوي من عاش للحقِّ داعياً

ومن راود الدنيا، وعاش بها صُفْرا

ولو أنّني سارت على وقع ما خطوا

لكان لها، إمّا تجوعُ، ولا كسرى

ولا عبثت الأنكاد تلهو بمهجها

ولا ضامها أحقاد (شاؤول أو عزرا)؛(5)

ولا نقّضت فرسانهم سقف دارها

وساموا عيالاً همّها الخَسْف والقهْرا

* * *

ألا! يا جدوداً بزّها الله بالهدى

وشرّفها بالعلم والبيت والمسرى

سماؤك والجنّات مثوى فشامخ

على حبّهم في الله ما اختلفوا نذرا

فطوبى لهم، عاشوا، وضحّوا، أعزّةً

وباتوا على مجدٍ جلَلْت به قدرا

نفوسٌ سمت، ما خيّب الله سعيها

فأصحهم بنفسي، لا تُباعُ، ولا تُشترى

5. عنوان صهيوني

منارات الروح..

□ محمد الفهد*

أختارُ يوماً أن أمرّ بجانب الطاحونة الكبرى
بدرب المنحنى القلقِ على كتفِ المياه
وما تبقّى من صدىً، لأخاصرَ الذكرى
وأرفعَ قبةَ المعنى على روحي
وأسمعَ ما تدندنهُ الخواطرُ رحلةً
لمدائنِ الأحلام والجسد الملون بالنشوة والمدى
ما حلَّ في روحي من الأنغام والآه العجيبة
بحة الطبل المريد، لغنة الجسد المسافر
نشوة
ما قد تعلّق في الهواء بروحهم
حتّى ارتدى دربُ القصيدة والكلام

غجرٌ وأسماءُ الدروب عيونُهم وظلالُهم
لأرى بأنّ يدي تلوّحُ للمدى
وأنا على بُعدِ البكاء وحرقةِ الدمع
المجاهد كي يظلّ بداخلي
فوقفتُ ملتاعاً لأبصرَ ما تخلّفهُ المدائنُ هاهنا
وأقولُ: إنّ الوقتَ قد أخذَ الصنوبرَ من دمي
وأحالني نحوَ الفتور، وقلّة الحيلِ الكبيرة
لم يعدْ للوقت طعمٌ
غيرُ أسماء المرارة
ترتدي جسدي المحاصرَ بالتوجّع والحطام

وأقولُ للذكرى سلاماً، فتسوقين الوقتَ
من عشقٍ ومن فرحٍ بنا
لأحسَّ أنّ الكونَ يبدأ من هنا
يومَ احتفيت ورفقتي، حيث اكتشفنا
لغةً نصبو إليها
كي نعليَ خيمةَ الرقص الكبيرة
وارتعاشَ الوجد في جسد الصبابة والمقام

كنّا نُراوحُ بينَ أوهام الشباب
وما تبقّى من طفولتنا
على ظلِّ الوسائد خلوةً
وكأنّ روحَ الرقص قد دفعَ الكمالَ بروحنا
فتمددتْ دنيا العبور، ومسارح الأحلامْ
فاتحةَ المنام ودربَها نحوَ الرخام

* شاعر من سوريه

فِي كلِّ يومٍ أجلسُ الساعاتِ
أسمعُ دقّةَ الأجسادِ ترسلُ بالإشارة
والمدى يمشي إليَّ
وعوالمُ النسماتِ تأخذُ دربَها نحو الخطا
فكأنَّ فيها دهشةَ الأنهارِ ترمي للخلود
فتنزوي كلُّ العبورِ ، ودهشةُ الأوقات
ما تركتْ عيونٌ فوقَ رغبتها
وما صارتْ إليه مدائنُ الأسماء
في هذا الهيام

لمْ أعرفِ الأوقات حتى أومأتْ دنيا الظلام
ودهشةِ الأكوانُ حولي
صرتُ أبصرُ ساحتي
فكأنني قد كنتُ أسبحُ في فضاء النجم
محمولاً على ما لا يرى من غبطة الينبوع
والأرض الخصيبة ، ما تراءى في مداراتٍ
ملوّنةٍ كانقداح النبعِ ودهشة العرقِ المقدَّسِ
أو خروجِ البسمة الأولى على صبحِ
الندى قربَ المنام

هي نشوةٌ ضاعتْ على باب الذهولِ
وصرخةٌ جاءتْ بكفِّ الوالد المجهولِ
من قهرٍ وفقرٍ ، من مصائبَ راكمتْ
فوقَ الجبين ، وأسرجتْ أسمائَها فوقَ العيونِ
ودوَّرتْ مهمّاتِها عند الزحام
"مازلتَ تعبثُ هاهنا ؟؟؟؟

أمّي تشدُّ أصابعي من جلدِها وتقولُ في وكْوِ
البكاء:
ألم تكنْ عندَ الخيام مسافراً في الوجدِ
حتّى ضاعتِ الأوقاتُ وارتحلتْ دموعُك
حيرةً؟؟
وتوجّهُ الكلماتِ نحوه:
ما يزالُ فتىً هنّا تترك الرغباتِ
تمشي نحو مصدرِ الرجولةِ كي يفيءَ
بظلّه مثلَ الجبالِ ، يصيرُ مهراً خارجَ الأسوارِ
يمشي حاملاً حبهَ الرجولةِ
فوقَ آفاقِ الحمام

أمّي تقولُ كلامَها والدمعُ يغمرُ صوتَها
وأبي المسافرُ في الجنونِ
يروحُ غيظاً ، يحملُ الأخبارَ ما صارتْ به
دربُ القضية من معاركَ تكسرُ الأوقات
في أسمائها كي يعلنَ الأعداءُ
أنَّ الشمسَ موطنُهم وما غاروا
على أفقِ السلام

في الليل حينَ يضمُّنا كفُّ الحنانِ
تقولُ يا ولدي: هذي دروبُك تحرقُ الخطوات
حاولْ أنْ تباعدَ وقتَها ، لا تحترقْ في كلِّ يومٍ
واترك الأنغامَ تمشي مثلما يمشي وليدٌ
نحوَ حضنِ الأمِّ ثمَّ يصرخُ بالفرحْ
وتقولُ شيئاً غامضاً ، لم أفهمِ الكلمات
ساعتَها

كأنَّكَ كنتَ يوماً عندهم، وكأنَّ روحَكَ

ما تزالُ

تخاطبُ الخيمَ العتيقةَ والطبولَ وما تلوَّنَ

بالتشهِّي عند آفاقِ الأنوثةِ

مثلما يبدو القُزَحُ

وتقولُ: كنْ مثلَ الندى يمشي غصونَ الوردِ

صبحاً

ثمَّ يرحلُ تاركاً للريحِ أصواتَ العصافيرِ

الجميلةِ والروائحَ في الصدى

كنْ مثلَ حُزنِ الماءِ ينظرُ للأعالي في المدى

ويرى ما لا يُرى

للعشبِ رائحةُ الترابِ والندى فوقَ الأعالي

طعمةُ السحريُّ، يسرحُ في الرياحِ

فينتشي وجداً كذاكرةِ الغمامِ

ما زلتُ منغرساً بليلِ الذكرياتِ

كأنَّها تمشي بداخلِ دورةِ الكلماتِ

حين أصبُّها فوقَ القصيدةِ والكلامِ

ما زلتُ حتى اليومِ حينَ أُبصرُ خيمةً

يجتاحني فرحٌ بأنَّ ولادةَ النغماتِ

والحركاتِ والرقصِ الجميلِ تمسَّكا

بالأخضرِ القلقِ على أرواحنا

فتصيرُ لوناً ساطعاً يسري على روحِ التكوّنِ

مثلما تسري بذاكرتي عيونُ الضوءِ من روحِ

المدامِ

ما زلتُ أُومنُ أنهم أهلي، وأنّي أُوقظُ الأحلامَ

عند خيامِهم، وأشمُّ من عرقِ الترحّلِ

دورةَ الآفاقِ في جسدي، وأسمعُ من صدى

الأهاتِ ما قالتْ عصا سحريةٌ فوقَ الطبولِ

وعندَ أوتارٍ تغرِّدُ وحدها

فيصيرُ لحنُ الكونِ ملهمنا هنا

فوقَ الأصابعِ عندَ آفاقِ الحناجرِ والحضورِ

وما تنادى في عيونِ الّليلِ من رقصٍ يلأْلئُ

روحَنا

هم يرقصونَ لأنهم عشقوا

فمالتْ روحُهم نحو الأغاني والهيامِ

لا يعبأون بغيرِ صوتٍ يوقظُ المعنى

ويتركُ ساحةَ المدنِ السخيفةِ للظلالِ

وما أومأتْ به روحُ الظلامِ

هم يتركون الآنَ غربتَهم كما روحُ المغنّي

في الكلامِ وظلّه فوقَ الرخامِ

ولذا سأرقصُ كلّما طافتْ بروحي نغمةٌ

أولى

وساقتني إليها روحُها صوبَ الهيامِ.

□□

مــن جراحــات السـنديان

□ مالك الرفاعي

بعد حادثةِ حدِّ شرفات الموت المحتّم ..
التي وقعت بحقل الأربعاء 2014/11/15

رقّـــةُ نــــورِكَ في عيـــوني وجــــلالُ أُلفتِـــكَ في يقيـني

وأراكَ يـــا وطـــنَ الشـجونِ لأراكَ تُنهَـــلُ مـــن شجوني

وإذا رسَــمتُكَ في الفـــؤادِ حَكَيتُ اسمَكَ في جفوني

غـــرّبتني كـــالحقِّ مُستلَباً علـــى خشَبِ السَّـنينِ

وأنينُ روحـــي مـــن أنينِـــكَ في متاهـــاتِ الأنينِ

في بحـــرِ وجـــدِكَ سابحاً أبحـــرتُ بالســـرِّ المصونِ

والفكـــرُ فلسفتي صَـدىً والشِّعرُ أسئلةُ جنـــوني

ولـــيَ المجـــونُ مـــنَ التعقّلِ والتعقّلُ مـــن مجوني

ووراءَ مشكاةُ الجوى   وترحّلي فيها سكوني

وبها رأيتُ الفجرَ شعراً   دافقاً تدفّقَ العيونِ

وأقولُ للأمطارِ حينَ تطوفُهُ   هيّا تذكّريني

أنا من ترابِ الأرضِ جئتُ   وجئتُ لأعانقَ اليقينِ

ديني المحبّةُ والتسامحُ   ليسَ غيرُ الحبِّ ديني

مهما يُخضّبُ بي الزمانُ   فلمستُ يوماً بالحنينِ

ورسمتُ قبري في الحياةِ   بريشةِ الزّلالي الرّصينِ

وسبرتُ أسبابَ السّماءِ   بكلِّ أسرارِ القرونِ

وعبرتُ من فوقِ المنونِ   إلى الحياةِ.. بلا مكونِ

ورجعتُ من بعدِ الغيابِ   إلى الشهادةِ والسجونِ

هاأنا الغريقُ ببئرِ يوسفَ   أخوتي فيهِ رموني

وأنا رهينُ الجنّتينِ   وما رهينُ المعتبينِ

ريشاتُ للشهدِ لم يكنْ   إلّا للعاني الرّهينِ

ولصرختي أسلوكَ في مساري   ما تراهُ في يميني

أنا لسنَ أضيعَ ولنْ أضيعَ   وجهتي لو ضيّعوني

أشعلتُ في قلبي النهارَ   فما حقيقةُ تنوّريني

أتعبتُ أفراحي بحزني   آهٍ يا روحَ الحزينِ

وَوَهَبْتُ أملاكي المُضاعةَ ... بنوكًا من ظنوني

وإذا ببعضِ البعضِ من بعضي الأنامِ بكلِّ حينِ

يتضاحكونَ مَعَ الظلامِ المكفهرِّ يَطْعَنُوني

لو قيّدوا جسدي على خشبِ الصليبِ ليصلبوني

لو كبّلوني كالحسينِ بكربلاءَ ليقتلوني

لو قلّموني. سفّهوني. موّهوني. قطّعوني

فلسوفَ أرجعُ للحياةِ منَ المماتِ على يقينِ

واللهُ يرحمُكُمْ ويرحمُني وإنْ لمْ ترحموني

لنْ تمنعوا غيثَ السماءِ فحاولوا أنْ تمنعوني

سيروا إلى غاياتِكُمْ سيروا إليها واتركوني

وأنا منَ النورِ المقدّسِ قدْ ولدتُ. أتنكروني؟!

شعري كصوتِ الحقِّ مهما جرّبوا أنْ تُسكتوني

أنا جرحُ كلِّ الكبرياءِ فيا قصيدةُ أيقظيني

أنا ريشةُ النورِ المذابِ فيا فضاءاتُ احمليني

وأنا وشعري صورتانِ بصورةٍ لو أنكروني

وعرفتُ إنساني بإنساني على الدربِ القديمِ

واللهُ أنقذني منَ البلوى فيا نفسُ اتّقيني

يـــا ســـندبادُ عشـــقتُ فيـــكَ ســـلالةَ النمـــوذجِ المـــتين

فــــالتي مــــا اســــتـ قصـــــة مـــــن الألم الـــــدفين

يـــا ربُّ هـــذا ســـندبادُ الشـــرقِ مرفـــوعُ الجـــبين

يـــا ربُّ احفـــظْ ســـندبادي حـــاميَ الكنـــزِ الثـــمينا

وأقـــولُ للأصـــحابِ مَـــنْ جـــاؤوا إلـــيَّ وهنّـــؤوني

الشـــكرُ يعجـــزُ في حضـــورِكمُ وأنـــتمْ تعرفـــوني

آتٍ إليـــكَ أيـــا تـــرابُ أعـــودُ للأصـــلِ المـــتينِ

خسوف..

□ صبر محمد خلف

إلى الارض .. أمّنا وهي تقرأ صوت
أنوثتها في مرآة القمر

أرى ظلّكَ الآنَ
يمشي
على كوكبٍ من ضياءْ

أقول لبعضي
- وهو يتابعُ كيفَ
تصيرُ الغيومُ
أيائلَ من سوسنٍ
وإشاراتِ أنثى
يحوّمْنَ حولَ بلاغةِ صوتِ ضياءٍ
يقي نفسَهُ
من عيونٍ
تصيبُ مهارتُهُ
في اصطيادِ عيونِ الظّباءْ.

أقولُ لهُ :
ربّما يسألُ الظلُّ
صاحبَهُ - القمرَ - المتخفّيَ
خلفَ ظلالٍ لماهيّةِ الأرضِ
- أمِّ الحضورِ -
إذا كان ثمةَ
مَنْ يشتهي
أن يراها
على شكلِ أمٍّ
تجيدُ عناقَ الورودِ ،
وترنو إلى صوتها
في حياءْ

فهل

يمسحُ النورُ صورَها
من دفاتر بسمتها
وهي تدرك أن الحِسانَ
من النظرات
يحاولْنَ ألّا يقمْنَ
بكامل زينتهنّ
ببعض بهاءٍ ؟

عسى
أن تكشفَ الغيومُ
عن الحُجُب بيني وبينك
أو تتمهّلَ
من شاسعٍ مازجٍ آخر
ثم أثبت
في ظلّها الأرضُ
صوتَ أنوثتها
في السماءْ

هيَ الأرضُ
تلمُّ تسميةَ الظلِّ
صوت بياضي
يربّي الحمامْ

على كتفيّ حسنها
سربُ حلمٍ وبهاءْ

وأنّ ملامحَ طلّتها
ستُمسي الليالي صبحاً
بدون تنفُّسِ أزرقها
قريبٌ صمتِ النجوم
لأعرفَ أنّي
أراقبُ وحدي زينتها
بخشوع نداء السّماء
لأرضِ النداءْ

ولكنّ رغبةَ عُمْري
لسبر السّماواتِ
تؤولُ رغبةَ مَنْ يتطلّعُ
نحو السّماء
بعجز الطيورِ
التي فيك حلمُ الوصولِ إليها
بصدر الكلام المذهّب
في شفة الشعراءْ

بيروت 2011/6/26

□□

الشعر..

مِعْراجُ الضَّوء..

قصي عطية

- 1 -

زمنٌ مُتآكلٌ... يَسيحُ في غيِّهِ
يَعجزُ ضوءٌ أن ينفذَ إليه...
ليسَ عندي غيرُ ظلالٍ للحظةِ ارتباكٍ
وغيرُ إفلاسيَ، وهذا الأرقِ
وأعقابِ سجائرَ في قاعِ منفضتي...
وحفنةٍ من الأملِ العابرِ في التيهِ.
دَعينا نتشرَّدُ كثيراً في وجهِ البكاء
نُطلقُ صَدى الصَّوتِ الناقصِ في الكلِّ.
المُتراكمِ في الحقولِ المَزروعةِ غُباراً
وخطوطاً في جَبينِ الحَيرةِ.
دَعيني أَتوحّدُ بالحنينِ إليكِ
وأستعيدُ واقفاً في معراجِ الضوءِ.

* * *

- 2 -

لِظلِّكِ، يا نابلسُ، يُغريني بالموتِ،
يَقودُني نحوَ تَرنيمةٍ تَبعثُ فَراشةً
أو سكونةً تَخرجُ من كتبِ الشفقِ
يا نابلسُ.. يا مدينةَ الشمسِ...
صلَّيتُ لأجلكِ ذاتَ قلقٍ اعترافي
انحنيتُ فوقَ ركبةِ الوقتِ،
وضمَّتني ذراكِ بالسكرِ
وقرأتُ لكِ مزاميرَ داوودَ،
صلّوا لكِ في كلِّ الأرضِ
باركي يا نفسي الرَّبَّ وجميعَ ما في باطني
انعقدَ اللسانُ، وانفتحتِ الرؤيا
ملءَ أنفاسِ الأقحوانِ المَغسولِ بالضوءِ.
حينَ يصيرُ موتي نبوءةً
وأعبرُ في الفوضى... سَترحلني
لتعطرَ المَزاريبُ خُطوةً تقودُني
نحوَ الفجرِ في متاهاتِ لَهَبٍ مُترعٍ بالخطيئةِ.

* * *

.3.

زمنٌ أخرسُ، تهاجرُ في نسغِ ياسمينةٍ
وَالقلقُ في كَفَنِ اليَبَاس..
فجرُكَ الآتي من عُمقِ الفَناءِ
حُلُولُه زنبقيٌّ، وصمتُهُ مَهْدٌ للضوءِ
والشمسُ تمسحُ جفنَها حتفاً، فتمرأى
جُموحَهُ..
الذاهبونَ إلى فوضى العَدَمِ..
يكتبون أحزانَهم في عُنقِ المساءِ
ثمَّ يَمدّون خيوطاً وشمعداناتٍ لتوسّلِ
الانطفاءَ
أمامَ هبوبِ أوّلِ فضاءٍ طافحٍ بالسكينةِ.
فوقَ الدروبِ المتكئةِ على عطرِ نرجسةٍ
مرّتْ ...
ألقيتُ التحيةَ على الشبابيكِ المفتوحةِ على
الذكرى،
والأوجاعِ النّاهرةِ ظلماً بحجمِ عطشٍ للوميضِ
المُتفلّتِ من سترةِ الرّماد.

.4.

قابَ شمعتين أو أكثرَ من الضوءِ
يَتَبجّسُ الصّوتُ من حنجرتي تائهاً...
باحثاً عن مكانٍ بين ملايين الموتى
يهدمُ السّرُّ التائهَ في شفقِ
السّؤال.
أعودُ طفلاً إلى رحمِ اللّغةِ
أصوغُ نبوءتي معراجاً للضوءِ
في آخرِ النّفق.

***

□□

القصة..

اللعبـــــة..

د. يوسف جاد الحق*

خرجت حلمى إلى الشرفة المطلة على الشارع من أحد جانبيها، وعلى البساتين الممتدة حتى الأفق من الجانب الآخر. الشارع مقفر تماماً، والأضواء مطفأة، ولولا حركتها هي لحسبت المدينة مهجورة.

عند المنعطف المؤدي إلى دائرة البريد قبعت دبابة، كتلة سوداء تربض مترقبة كذئب ينتظر فريسته لعل أحدهم يخطئ أو يقترف جريمة الخروج إلى الشارع فتكون من نصيبه رصاصات تستقر في رأسه أو صدره أو أي جزء من جسده. الشيء المسألة ليست لعبة (منع التجول يعني منع التجول) حتى لو جاءت امرأة حمقاء المخاض فينبغي لها أن تنتظر حتى تطلع الشمس ثم تدعو القابلة. وحتى لو كان طفلاً يصيب بالتسمم أو لفحته الحمى فأوشك أن يلفظ أنفاسه، عليه هو الآخر أن ينتظر حتى الصباح لتضع مولودها... وليس إن شاء... والأمر سيان، ما داموا عرب كلهم..! النظام عندنا نظام..!

منذ أيام قليلة وضعت جارتها هنه مولودها البكر وحدها، وفي اليوم التالي أصيبت بحمى النفاس وانتقلت إلى جوار ربها قبل أن تراه أو أن يحمله أحد أمامها!

رمقت الدبابة الرابضة عن بعد بنظرة تحمل كل الحقد الذي ما برح يغلي في صدرها طوال السنين الماضية. انسابت قطرات دافئة على خديها، وهي تنقل بصرها بين الجدران الأليفة. تتأملها بوله. تتحسس الدرابزين البارد بيد مقشعرة. تضغط على المسورة. تلصق خدها بالجدار الأملس. برد كالثلج لكنه حبيب إلى قلبها. لم تعرف أنه عزيز عليها بهذا القدر من قبل. للمرة الأولى في حياتها تنتبه إلى هذا النوع من الألفة بين الإنسان والأشياء، أشيائه التي عايشته زمناً فغدت جزءاً من ذاته تشاطره ذكريات الأيام الخالية.

* روائي وقاص وباحث فلسطيني مقيم في سورية.

يا بيتنا الحبيب هذه آخر ليلة معاً غداً على أية حال تكون أنت؟ وأي مكان ترى سوف يؤويك نحن؟ يا رفيق السنين الطوال الليلة نفترق إلى غير لقاء.

القمر يطل من وراء التلال الشرقية كقرص من النحاس تكتنفه سحابة داكنة فتلوح بهم ترنو عندئذ. عجوبة كأساطير الأولين.. في لحظات هبوطهم على القمر يصبح منزلنا نقاط متسعة هذه لتاريخ الحدث السعيد نسيج الحصيرة هنا وهناك!

الدموع الزاخرة تتدفق كلما تزايد الغليان في الأعماق.

تحس حركة من خلفها

ـ أحمد؟.. ما الذي جاء بك الآن.. ألم تكن نائماً يمه..؟

اقترب الصغير يدرج نحوها وهو يفرك عينيه.

ـ حبة أيضاً.. سيقتلك البرد لأنك لا تسمع كلامي..!

التصق بها وهو بين اليقظة والنوم دفن رأسه في منبت ثوبها يمسك طرفه بأنامله الدقيقة راحت كفها على رأسه، تداعب شعره همست في يأس وأسى

ـ ماذا أصنع غداً..؟!

سؤال تردده للمرة المئة.

أين أذهب؟ أي مستقبل ينتظرنا؟ حتى هذا البيت الذي يؤوينا سوف يذهب هو الآخر، كما ذهب من قبل أبو محمود شهيداً التحق حتى خالد بالمقاومة لم يبق من الأهل أحد جيرانك يعيبون حقاً وهم لم يتأخروا عن مساعدتي حين تقع الضائقة فكل بيت تحل به المصيبة يلقى عله من الجوار حدب ورعاية ولكن إلى متى تستمر المساعدة الشحيحة أياماً؟ أم أشهر؟ ثم ماذا؟ ثم يصيبهم ما أصاب الآخرين من قبلهم تصبح مدن عرب أشباح نقاط.. جدرانها بيوت، شوارعها تمزقت كورقة بين هشيمها ريح الخريف. سوف يتكرمون عليك بخيمة في المخيم الجديد هذا كل ما تستطيع عمله من أجل أنهشت الدوية أتراك تعمل ذلك عطفاً على الأسسبة المعينة حقاً؟ أم تراك مرة أخرى، لعبة لقاتل يمشي في جنازة القتيل..؟ أم هي دموع التماسيح، أمعن في التسمم والخديعة.؟

آه.. من يصدق أني لم أبلغ الثلاثين بعد.. وجهي الشاحب هذا، خصلات الشعر البيضاء هذا الذبول في العينين بعد أن كنت مضرب المثل بين أترابي في النضارة والجمال. حين لم تكن الأحزان قد عرفت إليها (سبيلها) بعد قالت لي أم يمن هذا الصباح بدعابتها الحلوة المألوفة وهي تخفي حزنها الدفين

يوشك أن تصبحي عجوزاً مثلي يا سلمى. انظري إلى الشعر الأبيض في مفرقك. حملي هموم الدنيا كلها على رأسك يا حبيبتي لنرى في النهاية هذا تستطيعين أن تفعلي

الصوت الملائكي يوقظها

ـ أين سيارتي..؟

الحجر يغوص عميقاً يعرق القلب. أليم أليم. أين سيدرج بها غداً ؟

ـ عيناك فوق السرير يا حمد. اذهب الى سريرك يا صبي. خذها ونم. ضعها في حضنك..

أرخى ثيابه وانسل إلى الداخل. ثم عاد يحمل لعبته..

ـ ألم أقل لك أن تضعها في حضنك وتنام؟

عيناه لم تقل شيئاً. أخذ يملأ زمبرك اللعبة، ثم يطلقها لتدرج على الشرفة، لتتوقف عندما تصطدم بالحائط. يعدو إليها ليحضرها، يملؤها. يطلقها من جديد. مرسلاً معها ضحكته المعممة بالفرح. يجري وراءها. يدركها عندما تصطدم بالجدار. يضحك مزهواً بانتصاره!

همت سلمى أن تنهره، فصدتها خشية على دهن الجدار. فقد كانت تحرص على أن تظل الجدران لامعة نظيفة، لا خدوش فيها. الدهن أبيض. يجب أن يظل ناصعاً!

أين سيدرج بلعبته غداً.. يا رباه.. أين؟

* * *

قال لي مختار الحي عصر ذلك النهار

ـ دعوا لهذه البائسة بيتها.. سيما وأن غداً يوم عيد.

رد الضابط وهو يقهقه عالياً

ـ ومن قال لك أننا لا نريد أن يكون عيدكم مأتماً يا مختار؟ فكل ما يسوؤكم يفرحنا، فكل ما هو شر لكم هو خير لنا. والعكس بالعكس. معادلة صحيحة يا مختار أليس كذلك؟

قال المختار، في محاولة أخيرة، متجاهلاً لؤمه المعهود

ولكن ما ذنبها هي؟ إنها لم تقل للناس قوموا بمظاهرة. فكيف إنها لم تطلب الى ذلك الشاب أن يقفز الى شرفة منزلها عندما أطلق جنودكم النار على المتظاهرين

قال الضابط محتداً

ـ وهل بوسعك أن تنكر أنها كانت تضمد جراحه؟

* * *

الأشعة القديمة تحولت إلى قضبان. السحب الداكنة تتهرم أمامها. النجوم الباهتة تتلاشى في عمره الصغير. سرير اللعبة من خلفها وهي تتدحرج على البلاط. صحصحت. حمد يعلو وينخفض تباعاً مع حركتها. الدببة مثل كومة من الفحم الأسود ما تزال هناك رابضة تتربص.

صوت رصاص متقطع يأتي من بعيد. ربما كانوا الآن يقتلون حمداً أو ربما كان الفدائيون يعدون عملية. تعود الصورة إلى ذهنها بإلحاح، ذلك كله حدث في الظهيرة، منذ ساعات فقط.

الهتاف يأتي من بعيد قادماً من الطرف الغربي للمدينة. تبادر إلى إغلاق الراديو. تطفئ فرن الغاز حتى لا يفور حليب حمد. تهرع إلى الشرفة. الغبار يملأ الفضاء. النساء والأطفال على الشرفات. الأصوات الثائرة تقترب. يرهف السمع. الهتاف يسحب لكنه غير واضح. ماذا يقولون؟ فقط هم يندّدون بالاحتلال كالعادة. الأصوات تعلو وتعلو. التفاصيل تتضح أكثر فأكثر. أعلام مرفوعة. رجل يحملونه على الأعناق. يهتف بشعر ترددّه جموع المتظاهرين من ورائه، ملوّحين بأيديهم مندفعين بصدورهم. فدائيون. كلنا فدائيون.

تختنق الغصة بصرخة في حلقها. هي بحق تصنع شيئاً. شيئاً رائعاً. من قال إن رصاصهم يحسم المعركة؟ صوت الرصاص يختلط بصوت الجماهير. إنه عالٍ. لكنه سريع التلاشي. الهتاف يتردد في سمعها موقعاً موزوناً. عميقاً راسخاً صامداً متحدياً.

أصبحت الجموع الغفيرة تحت الشرفة. الجماهير كالطوفان. ثورة الإنسان هي الأقوى دائماً. هكذا قال لي خالد يوماً.

قفز شاب إلى الشرفة، قطرات دم من يده رصّعت البلاط.

معذرة يا أختاه. اضطررت للجوء إلى منزلك.

للحظات لم تتمكن من أن تقول شيئاً. أخرستها المفاجأة. لكنها سرعان ما حسمت تواجهها نحوه. بل خفق قلبها عطفاً عليه. ودعت الله في سرها أن يحميه.

ـ ادخل يا أخي، ادخل. هذا بيتك. اجلس. استرح على هذا المقعد.

وجهه الأسمر المستطيل محتقن. عيناه حمراوان والعرق يسيل وجهه. شعره الفاحم تتسدل خصلات منه على جبينه وفوق أذنيه، يقبض بيمينه على يده الأخرى، يضغط على أسنانه. يعض شفته السفلى.

ـ لعلي أزعجتك يا أختاه..؟

ـ أبداً.. هذا أقل ما عليّ أن أفعل من أجل مناضل. انتظر قليلاً من فضلك.

عدت بعد لحظات تحمل لفافة من الشاش وزجاجة دواء، ولكن قبل أن تمد يدها، كان جنود الاحتلال يقفزون إلى الشرفة صائحين:

- ارفعوا أيديكم، وأنت أيتها المرأة ارفعي يديك.

مثل كابوس رهيب، كحلم مرعب لا يود المرء أن يستعيده في ذاكرته.. لكنه مع ذلك يعود إليه رغماً عنه.

حتى اسمه لم تعرفه، يمضي معهم رافع الرأس، شامخ الجبين، يقذفهم بنظرات حقد قاتل، الهزيمة تبدو على وجوههم رغم السدود، وبوارق النصر تتراءى على هامته على الرغم من الجراح.

* * *

لا حركة من خلفها، تلتفت وجلة، تنادي

أحمد..تدل يمّه؟

جسده الصغير مسجى على البلاطة، ركبتاه مطويتان، معروستان في صدره، وبسمة ملائكية على شفتيه المطبقتين، واللعبة عند قدميه، حملته إلى سريره في رقة، محاذرة أن يصحو، دثرته بلحاف سميك.

ربتت على وجنتيه، طبعت على خده قبلة، ثم عادت إلى مكانها من الشرفة.

القمر يتسلق قبة السماء، والكتلة السوداء ما تزال رابضة عند المنعطف. لم تعد تسمع شيئاً، لم ينم الفتيان في الخيمة، هي تحرس أملها وهم يحرسون حديداً وآلات دمار، خيالها يطوف الكون كله، الأرض والقمر والسماء، يحملها الأمل الحزين على جنحته، الأمل في غد أفضل، في نصر لا بد أن يجيء، فتحاصرهم، حبيسة جدران حديدية، تصور لهم أشباحاً مرعبة، حيث لا أمل ولا خلاص، يتلفتون في كل لحظة من حولهم، يتمثل لهم الفدائي في كل شيء.. في همسة ريح أو مواء قطة.. في حفيف شجرة أو صرير باب..

* * *

يجتمع الناس في الغداة قرب منزل سلمى يلقون عليه نظرة الوداع، بعد ساعة لن يكون قائماً هذا البناء، وسلمى بينهم تمسك بيد أحمد، ينظر الصبي إليهم سيحضرون عرساً، ما من أحد يقول شيئاً، الصمت مطبق، النظرات وحدها تتكلم، تكاد لا تصدق أن من يفعل ذلك يمكن أن ينتمي إلى البشر، هذه حضارتهم، أي قلوب يملك هؤلاء؟ حقاً سوف يطيحون بشرفتها؟ بقرميدها الأحمر، بأصص الزهر المرصوصة هنالك، بشجرة الياسمين؟ بالسرير الصغير؟ بعلاقة الحليب؟ بأشياء أحمد الوديعة بلعبته الأثيرة؟

قال رجل مكفهر الوجه من بين الحاضرين

ـ لكن ليسمعوا البيت أيها الأخوة. ماذا يهم في الحجرة هي الحجرة سواء أكانت على هيئة بيت أو كتب متناثرة. نقصد وضع الحجرة على هذا الشكل أو ذاك لن يغير من مصيرهم المرتقب في المدى المنظور وفي المدى البعيد. لن يغير هذا في النتيجة النهائية شيئاً.

الجنود يحيطون بالمنزل شاكي السلاح على رؤوسهم خوذ حديدية كأنهم في ميدان معركة. ينظرون إلى الجمهور بقلق. تصرعهم النظرات الجامدة الحاقدة اللامبالية. تقول لهم

«افعلوا ما شئتم فنحن باقون. اقتلعوا الحجرة. اهدموا المباني. اجتثوا الأشجار. امرقوا وجه الشمس إن استطعتم. لكننا هنا باقون».

لكن النشيد الصامت أقوى من صوت الديناميت المتفجر. هرعوا إلى عرباتهم المصفحة. تحول البيت في لحظات إلى أنقاض. تصاعدت سحابة غبار. أخذت ترتفع شيئاً فشيئاً. وتحرك الجمهور يحتضن سلمى بقلوب تحترق. وهي تمسك بيد حمد، اللعبة تحت إبطه، وبيده الأخرى كسرة خبز

□□

القصة..

وشـــاية..

□ عمر الحمود *

لو منحتك نشوة اللغة لاستطردت من ذاكرة لاتنسى المجتمع

زوّجوني لرجلٍ عجوزٍ، وعرضت له جمالاً لم ير النور قطّ، فأنا في عنفوان الصبا ورهوة الشباب، يحاول جاهداً أن يشتعل ليلتحم بي، يبرق بسرعة، وينطفئ بسرعة كبيرة، ويغرق في بحيرة ثلج لاهث الأنفاس، يمدّ يديه لوجهي وقدّه خدي وسواد عينيّ، يحدثني زنده ربيع تذوب تحت شمس الشهوة، ولايمتدّ إليّ ظلّه، يحسّ بالخذلان، وأنّ جسده الهرم تقلّص إلى قزم خامل، ووجهه صار كجلد شاة جرباء، ويرى جسدي المرمري يتطاول، ويتضخم، ويكبر قلعة تضجّ بالنبض والحياة، فكيف يُوقف هذا العجيج؟!

ويتركُ فراشي خجلاً كفارسٍ مهزوم.

وفرشتْ عرّافة بسطة رقّعها المرحوم بالودع، فيها رموز بروج وكواكب، قرأت طالعي، أخبرتني بأمورٍ عديدة، لم أصدّق، لاحظتْ ذلك، وهي التي عركتها الحياة، فركّزتْ عينيها الصغيرتين على عينيّ الواسعتين، وبدربة قرأتْ سطوري، تنبّأت بالبعض تحت الظاهر، وما يرد في القلب من خواطر، وحدثتني حتى صمتت، شهقتُ مشككة لما ذلك، وقالت بلسانٍ كالبرد: أنا أقرأ السطور ولا أكتبها يامريومة.

- هذه قسمتي وهذا نصيبي

- كلّ شيء قسمة ونصيب، ولكن لكلّ داء دواء.

- اذكري الدواء.

- زوري حكيمة الحجر، إنها ملاذ الموجوع، تعالج العواقر والمصابين بالمسّ والمخاوين والممسوسين.

---

* قاص وروائي من سورية.

• خبريني عن مكانه.

ـ بركن بخيمة حيث مرفقه في آخر مخيم الغجر

وجدتُ حكيمة الغجر تمسك بذراع صبية وتغرز الإبرة في جلدها وفق مسار مرسوم في ذهنها لتشكيل وشم بدائي، وبعضّ الصبية على شفتيها كابتة الوجع. وتذرّ الحكيمة مسحوق (النيل) على مكان الغرز حتى يزرقّ أثره. وترحل الصبية فخورة فرحة بوشمٍ أزرق يلفت النظر إليها. فتقدّمتُ من الحكيمة، عرضتُ نقودي عليها، وقلتُ لها بحرجٍ: أرشديني إلى الدواء.

ـ إنه دواء مجرّب أعدّه خصيصاً لوجهاء يدفعون الغالي والرخيص ليحفظوا ماء وجوههم أمام عشيقاتهم.

• ألوجهاء عشيقات؟!

ـ عشيقات حلوات كبدور السماء ومعطيات حرّات كجمرات الغضا.

• زوديني بالدواء؟

ـ عندما يتدوّر القمر بدراً تقطفين الحبّ الأبيض حشرة على عنق ابنجور وهو شرابٌ يُؤخذ مع لحسة عسل مصفّى و مع فنجان زنجبيل لاذع ويعيد القوة المنسية في العجزة، ويشعلهم، ويجعل الواحد منهم يصهل كالحصان.

• أخاف مضرّة بزوجي؟

ـ لا أضرّ بشراً ... دوائي تشفي الأرواح والأجساد ... قدّم لي صرّة مال وفوقها جرّة بحجم فرخ العصفور وقال لي بصوتٍ خفيض: علان الذي يتداوى عندك وضع عينه على (المشيخة)، ولايجتمع حصانان في مربطٍ واحد، فعي له ذرات من هذه الجرّة مع دوائك، وسيتركها، ففي الجرّة مسحوق العقراصيه جلبه ساحرٌ مغربي، وعند النجاح لك مني صرّة ذهب.

لم أعده بشيء، قلت له بلينٍ وهدوء: سأفكّر.

وحين ابتعد وضعتُ ذرّاتٍ من المسحوق العكروي على رغيف خبزٍ أسمر، ودفعته لجرو، فتلوّى الجرو بوجع، ومات مسموماً. ووهبتُ المسحوق للقوارض والقوارض!

حديث الحكيمة وجد صدى لديّ. حديث يدغدغ المغرور، يشفي العليل ويعيد الصبا لأعمري الشحيحة، وبسّت الحكيمة في جيبها ما جادت به يدي، ثمّ مزجت الشراب مع عسل شهده، وسقيته الدتج لزوجي سبع ليالٍ، وفي الليلة الثامنة كثرتُ من جفّه حجرية، وكعروسٍ تنتظر ليلة الدخلة ... استحمام وتعطير وتكحيل، وحفظت كلاماً يليق بما أنتظر، وارتديت القميص الزهري الذي يحبّه زوجي، وراودته عن نفسه كما وصّتني الحكيمة، ابتهر وعينين تمري الدمجة كأنه يراها لأول مرة، حاول فعل شيء

مرتقب، فزرعت دربه بريحان أخضر، وظلّ سرداً من في رعدة حمرة، لم يمعه الشراب، وابتعد عنه مراره بعد الأرض عن الشمس، ولولا الحياء لوقع ضريح الفراش أو هام على وجهه في الأزقة والحارات.

وبعد احتراق داخلي فاض كيل صبري، فحدثتني نفسي، وأنا أتأمّل بشعر تجاعيد تسأل وجهي: أنت بحاجة الى صدر حي دافيء وقلب نابض دافق، وحضن نور، فمتى تتزوجين؟!

تحرري من خمول هذا الرجل الهرم.

انتبهت إلى قول نفسي الأمّارة بالسوء، فلمتها، وزجرتها بقسوة لتعقل.

ويتودد أحدهم إليّ، ويتصيّد فرصة للقائي، وهو على علم بمعاناتي.

فبعثته ذات مساء يتلصص عليّ، يقف على دكّة بكشف فناء داري، والنور متلاصقه في البيوت هناك، عرفت به رأسي، وعدت راكضة في وقت خرج فيه زوجي الى رحمة الزراعية يتبعه أزواج من الماعز!

حمد ممدوداً، ارتسمت صورة جسدي الفتي أمام عينيه تسير غواية، عظيم المدحاء بوجه، ووفرة ملاحتي حدثته، بت يترصّدني يوجّه اليّ نداءات مسحته حسرة للقاء عاجل، فغاب زوجي في زيارة الى قرية أخرى، وأنا على يقين بأنّ القرية لن تتركه يعود قبل الصبح رافة بسنّه، وبعد العشاء صرخت لمرور ثعبان أمام غرفتي، فحضر المتلصص، صرخاتي نزلت حبات غمام على جوفه العطش، فكنت حميمة، وأخبرته بأمر الثعبان، ولايوجد غيري في الدار، بحث عن الثعبان، لم يجده، اختفى في أحد ثقوب الجدران الكثيرة.

التهم مفاتني بعينيه، وسرّ تتقد في جسده، وتلهب غريزته، فتناول طاسة ماء من دن فخاري، أودع مافيها في جوفه، ولم تلطّف نارها!

رغب بلقاء، ملامح وجهه تفصح دخائل مشاعره، وبلا دعوة اقتحم سجادة غرفتي قائلاً بوقاحة: أنت امرأة تملأ العين.

وأومأ لي لأغلق الأبواب الفاضحة، ولسدل الستائر الكاشفة!

حينها استيقظ في الرقيب الداخلي، وشهر تحذيره، فوثبت كالملدوغة: أخرج يا داعر استعجل قبل أن أجمع عليك الحارة.

وخرج راكضاً كالمطلوب بدم.

وأحلق مسببات للقائي، وسعى لاصطيادي مرة أخرى، فخيّبت سعيه.

كنت محظوظة بسلامة سمعتي وكأنّي استيقظت على ليلة القدر.

ينهي الله من سهوه يفتح الأبواب لشهوة سيعها حطيئة، فيستحق أن أقنت له وأتوب إليه.

وسالت دموعي تنقّي الروح والجسد، وأقسمت أن أصبر على علّة زوجي ولو عشت عمراً كعمر نوح.

ظلت الحدقة جمرة جامدة، تنتظر وشيه جامدة لتشتعل، وتحرق ما حولها، ولم يتأخر لمدّم عنها.. فمي عروبي دام ينفخ عليها ظلوم.. ووضعها [illegible] روحي على طبقٍ من خبث.. فأتته ضربة رمح مسموم، فقصمت ظهره، وخلخلت توازنه.. بعطب مواجهة العدمية.. كان يشعر بصوري معه.. ويسمع كلمةً من هنا وكلمة من هناك، ويكذّب [illegible] افتراءات و باطيل وإشاعات كاذبة من حقبة [illegible].. ..

كان يراني ملكة بتاج العفاف، وفقدت تاجي!!

ظنّ أني سقطت من علو الطهر إلى قاع العهر، فالتقطني الماجرة؟

وأعلن النفير عليّ

ماذا كانت تفعل في غيابي؟!!

هل كانت تتحدث بطلاقة.. وتضحك برعبة.. وتفتح بابها لمن تشاء؟!

كلّ ذلك الخراب حولي، وأنا غافل!!

ثم هاتج قبل أن يسمع دفاعي ويعلم بتوبتي.. وحزّ كسيح جريح.. يلي من [illegible]، ونفث [illegible] إلى أقصى حد، وقابلت ذلك بالخيانة.. أنت طالق، طالق، طالق.

كنت أقف على جرفٍ، فهوى الجرف، محبوسة لابخت لي، أين أذهب بعد هذا العمر، ستكون نظرات الناس حولي روابع اتهام.. [illegible].. [illegible] بهري.. ويومض شمة الشمس فيه، وتلوكني الألسن بلا رحمة، وأظلّ مطلّقة منبوذة.. [illegible] انكساراتي لتوليه، هذا إن لم يحرمني [illegible].. و [illegible] قلبي [illegible]

[illegible] من حمل.. تعذّبت كثيراً.. احتملت أن لاتتبض الحياة في رحمي، والآم أعظم أشدّ من آلام الولادة.. زرتُ طبيب البلدة [illegible] ومرات.. [illegible] لي [illegible]، وراجعت حكيمة العجز مرات ومرات.. وفي كلّ مرة تؤكد الحكيمة أنّ العلاج سينجح، ويمنح العجوز فوه السبب، وشاطرت عليّ، صبَرتُ.. وحمَت.. وبخّرت بالعود حلفت الأدوية، وحصّنتها بأدعية تجلب [illegible].. وتدفع الضرّ.. ولم تمطر غيوم روحي قطرات على سهولي الخصيبة.. ويرقص [illegible] في [illegible].. فهو رجلٌ كامل الرجولة والخلل في المرأة في قدعته، يكفر.. ويدير مهره لي، يجمع شراذم روحه، ويمم متعب مقهوراً كالقتيل، ولن يُصلح العطار ماأفسد الدهر!!

وتسهر حيث تسكنها.. وتتحسّر على خصوصيتها التي استبيحت، ويبلل وجهها البض مدى حزن شفيف، وتدعو على الواشي بالهلاك

(ليت الله لاخلاك ياواشي القروب

تأخذ حكي وتجيب وتحشّ القلوب)

□ فائزة داود *

وقف صالح بلباسه الميداني على عتبة باب المستشفى الرئيسي وراح ينظر أمامه فرأى بشراً طوالاً وقصاراً ومتوسطي القامة يدورون في رحبة البهو. دقق النظر في الوجوه وكانت متشابهة، جميعها مدثرة بهالات الحزن وعلامات الدهشة تتلاشى بين الجموع ومشى، وجهته الغرفة الزجاجية حيث تعمل فتاة الشاش، وقف على بعد خطوات من الغرفة وراح ينظر إلى يدي المشغولة بتقسيم قطع الشاش وهي تتحرك بيديها، وترنو إلى البهو المزدحم، مشى حتى صار بمواجهتها، توقفت عن العمل، فركت عينيها إذ ظنت لوهلة لأول من السهر والتعب خيلاتها ترى صالح أمامها، تراجعت إلى الوراء حين دققت النظر في وجهه واستغربت أن يكون في تلك الهيئة الغريبة. اعتقدت ليلى أن الوجوه التي تمر من أمامها جعلتها ترى وجه صالح مغبراً ومتعباً. وحين نقر على الزجاج علمت أنها أمام حقيقة فهتفت تسأله إن كان قد نزل إليها من السماء... خرجت وهو يستند على باب الغرفة أنه قادم من معركة استمرت طوال ليلة أمس. لم تسأله ليلى عن المكان الذي حدثت فيه المعركة، بل توقفت عن تقسيم قطع الشاش ثم عانقته وأمسكت بيده وصارت به تشق صفوفهم، طريقاً تخرجهما من الزحمة الكثيفة بعيداً عن روائح الأدوية والمواد المعقمة. جلسا معاً على مقعد في زاوية الحديقة المهملة بالمستشفى الحكومي. وهناك بدت ليلى فراشة ترفرف في الحديقة وقالت إنها تكاد لا تصدق ما تراه فهي لم تكن تتوقع قدومه صباحاً. بعد ذلك شكرته لأنه خلصها من زحمة

---

* قاصة وروائية من سورية.

المستشفى و راحة لبعض الوقت من الوجوه الكئيبة. لم يقل صالح إنه سعيد بلقائها وقد عانى الكثير كي يصل الى المستشفى، كما أنه لم يكتب على مسمعها عبارات الحب المنمقة ولم يتحرك ذراعه من حول احتضانها. بدا صالح في تلك الزيارة المفاجئة مهموماً وحزيناً وبعد دقائق من الصمت راح يهلوس بحكاية تدب مفرداتها غريبة و أحداثها مفككة كان فيها جرذان يعيشون برحم الأرض ومصاصو دماء يشربون في كل مكان يقطعون الأثداء يجزون الشعور الطويلة والقصيرة يمزقون الأعناق الحريرية والخشنة. توقف صالح عن الحكي لحظات قليلة وعاد مرةً أخرى الى حالة الهلوسة. خرجت في أثناء ذلك أنه رأى مخلوقات غريبة تملك قوى تدميرية لم تتحدث عنها الحكايات القديمة ولم تذكرها الكتب الصفراء ولم تحدث في الحروب الكبيرة. وضع بعد ذلك يده على شعر ليلى الأسود وراح يحدق في الأفق المغطى بالغيوم السوداء ثم طلب منها أن ترسم لنفسها مستقبلاً لا يكون له فيه أي دور و وجود لأنه بات والقائمين به مقبل على حالة غياب دائم. ترفقته ليلى بكامل ما قدرت أنها هلوسات وحمى بها السهر وعادت بعد لحظات الى الحديقة تحمل فنجان قهوة وضعته بين يديه ظناً منها أن الشراب الساحر سيخرجه من حالة الهلوسة. شرب المشروب الأسمر على عجل وعاد يؤكد لها أن حياته على كف عفريت وقد لا تراه بعد اليوم، وكان رد ليلى بأن ما يهلوس به تسمعه كثيراً من الجنود الذين يعالجون في المستشفى من جروحهم ثم وصفت ما يقوله بهلوسات نتجت عن الجوع والتعب وقلة النوم ولذلك خرجت من حقيبتها زجاجة عطر ورد الجوري ورشت رذاذاً خفيفاً على يديها وفركتهما معه و جبينه كي تخرجه كما قالت من حالة الهلوسة. بعد ذلك نزعت عن عنقها الوشاح الصوفي وفوحته برائحة الورد الجوري. ثم اقتربت منه حتى كادت أن تلتصق به، وكما يحدث في قصص الحب الرومانسية طوقت عنقه بالوشاح النسجي وطلبت منه أن يحافظ عليه كباقي الجنود، نعشته رائحة العطر الندي، احتضن يديها الصغيرتين وضغط عليهما كما لو أنهما وردتان متفتحتان بالعطر. عاهدها على الدفاع عن الوشاح والعطر كما لو أنهما ليلى والبندقية حملت ساعة يدها بنظرة فاحصة أن موعد ذهابه قد حان ثم قبلت يديه ومضى. راقبته وهو يبتعد عنها ثم دخلت الى غرفتها في قسم الجراحة تقص قطع الشاش وتطويها ثم تضعها في العلبة الدائرية مصحوبةً بنظرات الشفقة تنهال عليها من زميلات العمل غير عابئة بشيء كانت تتمتم بكلمات تتنبأ بقرب تلقيها خبر استشهاده أو خطفه.

لماذا نسي الكلام الجميل؟ لماذا طلب مني أن أحذف صورته من لوحات المستقبل؟ انهمرت الأسئلة على رأس ليلى حين كانت تقص قطع الشاش ثم تطويها وتضعها في العلبة المعدنية، ولكي توقف سيل الأسئلة المخيفة قررت أن تبحث عن برنامج ترفيهي يقدمه من

سقوطه في جحيم الأجوبة الميتة. ضغطت على مفتاح التلفاز وراحت تبحث عن ضالتها من البرامج الترفيهية. استوقفها فيلم يعود تاريخه إلى زمن سينما الأبيض والأسود. كانت ليلى لا تزال مغرمة بأفلام الزمن الجميل ولذلك وضعت جهاز التحكم على الطاولة وراحت تتابع أحداث الفيلم القديم دون أن تتوقف عن تقضيم وطي قطع الشاش. علمت بعد دقائق من متابعتها للفيلم أنه يتحدث عن قصة حب تربط بين جندي وفتاة. ارتعشت أصابعها إذ تذكرت أنها شاهدت الفيلم من قبل وتحديداً حين كانت في المرحلة الثانوية. توقفت ليلى عن العمل ثم راحت تعتصر ذاكرتها كي تستعيد أحداث الفيلم. ولم تخنها ذاكرتها. لحظة فتوقفت عند اللقطة الأخيرة أو ما يسمى القفلة التي تجمع البطلة بجندي أخر كان قد عاد مع حبيبها عدو أحول اقتحم حدود الوطن. وفي اللقطة الأخيرة يعيد الجندي إلى الفتاة وشاحاً كانت قد أهدته لحبيبها في أخرته التي سبقت استشهاده. سحبت ليلى قطع الشاش عن الطاولة وسقطت إن كانت قد استوحت من اللقطة الأخيرة فكرة الوشاح المعطر الذي طوقت به عنق صالح قبل ذهابه إلى مواجهة مصير دامٍ يتلظى وراء جدار أو جرود يكمن له في دروب مغلوق مدمر يتحصن في الأنفاق. وانتابها خوف من ألا ترى صالحاً مرةً أخرى. كما بدأت تشعر بالندم على تطويق عنقه بالوشاح البنفسجي المعطر. أغلقت ليلى جهاز التلفاز وقررت أن تراقب الداخلين إلى المستشفى خصوصاً منهم الجنود في لباسهم الميداني. تحولت ليلى في عصر ذلك اليوم إلى عينين مفتوحتين تتفحصان الجنود ولا تتوقف عن اختبار الروائح القادمة إلى المستشفى. كانت ترتجف خوفاً حين ترى جندياً جريحاً يدخل على النقالة المدولبة إلى قسم الإسعاف. عندئذ تلحق به كي تقدم له الإسعافات الأولية. تشم رائحته وعلى عنقه تفتش عيونه وحين لا تعثر على وشاحها البنفسجي المعطر تفرح سريرها وتتنفس الصعداء لكنها تبقى في حالة انتظار جندي آخر تخشى أن يكون قد حمل في إحدى يديه هديتها البنفسجية.

غربت شمس ذلك اليوم الخريفي دون أن تهب على المستشفى رائحة العطر الجوري أو يقف جندي أمام ليلى ليعيد لها الوشاح ويردد على مسمعها كلمات صالح الأخيرة. جعلتها حالة الطمأنينة تستجيب لحاجة جسدها للنوم. وضعت رأسها على الطاولة واستسلمت لغفوة قصيرة داهمتها خلالها كوابيس غريبة ثم غفت على أصوات تستغيث وهدير جعل كرسيها يهتز تحتها. نظرت حولها ورأت جدار قسم الإسعاف ينهار أمام عينيها مع دخول رجال سود لم يكن صالح بينهم ولا حتى جندي يحمل وشاحاً بنفسجياً. قامت ليلى عن كرسيها تسألهم عن صالح. انهال أحدهم عليها بعبرات بندقيته ثم دفعها آخر بعقب البندقية ورماها على البلاط الأبيض. داس على رأسها بحذائه الأسود فغابت عن الوعي لدقائق رأت خلالها الوشاح البنفسجي يطير في السماء ليحط بعد ذلك على وجهها المهشم. ثم لم تعد ترى شيئاً لأن

حركة يدها اليمنى لتشد انتباه رجل أسود عجل منطلق وصدمته على صدرها كي تموت بأمر الله ويعود البندقية المزخرفة، ليقوم بعد ذلك بتمزيق ردائها الأبيض. وفي الصباح كان الهدوء قد عاد إلى المستشفى المهدم لأن بعض الرجال السود هربوا و سحبت الوجوه المعلقة بالحزن صدروا أمواتاً وثمة حياة كانوا يبحثون عن خشمين عرائهم بصمت يبيق بهول الصدمة ذلك أن بعض الخشمين لم يفلح تمزيق بياضه الدامع في طمس هوية صاحبها على أن اللافت في ذلك الصباح كان في منظر المناديل الملونة والموزعة على وجوه الممرضات الممددات على أرضية المستشفى. ثمة منديل بنفسجي كان يغطي وجهاً مدمى يقرفص بجانبه شاب في مكتمل عشرة العمر، ولم يكن مسلح يحتاج إلى جهد يذكر ليتعرف على وجه ليلى المحترق كما أن حراب البنادق فشلت في تشويه أصابعها الرشيقة رغم اختفاء أصبعها المزين بخاتم الحب الذهبي.

□□

القصة..

أنا وحفيدي..

□ رياض طبرة *

قلت لحفيدي الافتراضي وكنت قد استعدت عدة رغبة عارمة لرؤيتي ستحضر عيد ميلادك، وقصّ عليك حكاية مرت على أن تعترف بـ قيس هديه قدومك السعيد، إلى هذا العالم، تتويجاً لبوح قلبين أحب أن يكونا معا على الدوام.

وعلى الرغم من وعورة الطريق، وعقدي محفوف بالمخاطر ومن يرافق مثل هذا السفر لمدينه تبعد منه ضخم فقد عقدت العزم بأن أعوّض له عن فقدانه المرة الماضية حيث زرت المدينة ولم ترتحِ نفسي للقائه وأمه هناك في مقر عملها.

ولم أتوانَ عن تجهيز مستلزمات السفر، على الرغم من تحذيرات جدته ومن حولي. ومن طالعني به برجي فقد سمعت البراجة تقول: إن كتب على سفر فأجله لأن طالعك اليوم لا يبعث على الارتياح، ستكون الخيبة من نصيبك. قلت: ومتى كانت هذه الشعوذة تعرف غير جمع المبررات والعبث بقلوب وعقول السذج من الناس، لا أفكر في سعيي جيداً لكل من يلعب هذه اللعبة، حتى أنني لا أدرك زاوية الأبراج في الصحف إلا وأتولاها بالسخرية.

الخوف من الطريق مشروع فالخوف صديق يلازمني من الفجر. لكن الخيبة المتوقعة ليست ذات بال، حياتي سلسلة متلاحقة من الخيبات حتى باتت الخيبة الجديدة تبحث عن مكان لها في نفسي فلا تجد فتعود خائبة، تتلاشى كفقاعة، أو كموجة عاثرة تتكسر على صخور الشاطئ.

ربما هي ساعات ثلاث لا أدري لكنها مرت لأنني انشغلت بالحكاية التي سأقصها على حفيدي، وكما توقعت وانتظرت فقد كان سؤاله الأول

جدي ليش خالفت موعدك معنا؟ مين أخبرني معها على بوابة حتى شوفك. هيك بـ حيف عالرجال؟؟؟ قلت وعمر أمه التي تملّكها الارتباك وصارت في حيرة مرة. فويل لها إن بهرته وويل لها إن دعته يتمادى. مع أنه يعرف كم يسعدني ويثلج صدري مثل هذا التمادي.

قلت لحفيدي: حبيبي أنا لا أخالف موعداً وأمقت سلوك من يخالف موعداً، إنه عندي رجل متخلف ببساطة هو لا يعرف كيف يحترم الوقت. عنده العصر والمغرب والليل مواعيد

---

* قاص من سورية.

ما أن يلتفت إلى ساعته فلا يكلف نفسه ذلك. لكنني يا جدي وقعت في حيص بيص وقبل أن يفتح عينيه مستفسراً أو محتجاً قلت له وعيناه تستعرضان أبي حبيبة الاطلاع على العربية وما فيها من مفردات تموت كما تموت ويسري في ذلك ما جرى وذلك أن تكون مكاني

عندما هممت بالذهاب إلى مقر عمل أمي سألتها عن المكان الذي جئتني ولم تدر ما حلّ بي من قلق وحيرة، قالت هو قصر الوزير. قلت يا للطامة الكبرى

قال حفيدي، وإذا يعني شو في عداوة بينك وبينه؟؟

قلت: لا تتعجل والآن ورافق الابتسام لأنني صممت ورحت أقص عليه الحكاية

كان يا ما كان في قديم الزمان قاطعني حفيدي: قديمة جداً بمثل هالأسلوب... ما فيكم تحكوا عن الحاضر بلا هالأسئلة بكان وكان. حسست بصفعة قوية وعرفت هل يعقل أن هذا الجيل يمتلك وعياً أكبر من وعينا ودهشة لا يسمح لنا أن نمرر عليه جرعة؟؟؟ لكنني فرحت للصفعة ربما كنت كبيراً بحجة لي وتابعت متجاهلاً عن عمد ما قاله

وكان الملك واسع الاطلاع محباً للعلم، يبحث عن وزير يدير شؤون الناس ويتدبرها ببريق خبرته وذكائه وحسن تصرفه، ولأنه لم يجد ضالته قرر أن ينزل إلى الأسواق ويرى أحوال الناس ويطلع كيف يتعاملون، ولم ينس أن يتخفى بلباس لا يلفت نظر السوق ومن فيه من تجار وباعة وغيرهم.

وفي زيارة عند ظهيرة يوم مشمس بعد غيث أدخل السرور لقلوب الناس لمح رجلاً طويلاً عريضاً لفت انتباه الملك، لا تخلو مشيته من حيرة، ولا هدفه من التفكير، وكلما خرج من حانوت أو متجر كبير ازداد شحوبه. أحسّ الملك أنه صاحب حاجة، تقدم منه وسأله

- هل لي أن أساعدك؟ وأنا خبير متمرس في هذا السوق من أوله إلى آخره

- لابد لي من أن أشكرك أولاً ثم إني أبحث عن عمل، هل تعينني في تأمين مرادي؟

- لك ما تقدر عليه فأنا مثلك أبحث عن رجل يحرس مالي ويصون عرضي ويكون وفياً لي، سأقوم بما عليّ وأنتظر منك أن تقوم بما عليك

- أخذ الملك الشاب الذي توسم به الخير جانباً وقدم من الليرات الذهبية ما يكفي للمرار به، إن طوعته نفسه الأمارة بربح غير الحلال، أو استسهل الحصول عليه بأقصر السبل وقال له: بهذا الحانوت لك ضع فيه ما شئت مما يحتاجه الناس، واحسب نصيبي منه وسأمرّ كلما حلّ الهلال لأراك وأنال حقي

سرّ الشاب كثيراً ولم يصدق ما فتحه الله عليه من خير عميم وراح يعمل بالإخلاص كله لعمله وللقسمة، حتى ذاع صيته وانتشر بين الباعة الكبار فصاروا يحسدونه على بضائعهم حتى كاد يكون بيضة القبان في السوق والحكم الفصل بين المتنازعين فيه

دعاه الملك إلى ديوانه بعيداً عنه حسن تصرف وكياسة زادت من إعجاب الملك به. ثم بادره سأعهد لك بالوزارة تدير شؤونها فحضّر نفسك لها، وتدبر شؤونك واطلب ما شئت من عون.

رد الشاب الذي صار وزيراً بطرفه عين بنحنحة، تمم عن أدب جم وبدت علائم السرور واضحة عليه لكنه تسمّر في مكانه وبدت الحيرة عليه. قال له الملك ما بك يا وزيري الطيب أراك وكأن الفرح عقد لسانك؟

قال الوزير: يا سيدي لي حاجة لو تكرمت بالنظر فيها

قل، قال الملك

- إن عهداً بين ولي نعمتي وبيني ألا أدع رفقه دون إذن منه، وأخشى أن أنال موافقته على عملي.

قطبه الملك متجهم وهل تريدني أستأذن واحداً من رعيتي في شأن من شؤوني

انحنى الشاب حتى كادت هامته تصل إلى الأرض: سيدي إنه سيعدني بكثرة عهد ومحلف وعد ولن يرضى بي وزيراً، فلا يليق بملككم أن يضم واحداً لا يؤتمن على أرزاق الناس

قال الملك اطلب من يحضره الآن إلى القصر وأبلغه ما تشاء..

- لكنني لا أعرف بيته، ولا مقر سكنه، مهلني يا سيدي حتى يهلّ الهلال ويحضر صاحب الحانوت فأستأذنه إن سمحت لي

قال الملك، لك ذلك، على أن تأتيني فأعلنك وزيراً

انحنى الشاب مودعاً وراح ينتظر قدوم الهلال حتى إذا هلّ بهيّاً لم ير من إطلالته غير هم ونكد وحيرة ما بعدها حيرة فصاحبه لم يحضر وما عليه إلا أن يمتثل لإرادة الملك. وهذه هي المرة الأولى التي يتخلف فيها صاحبه وولي نعمته، حزن حزناً شديداً وراح يحسب ألف حساب، ويتعجب من هذا التأخر لكنه يعود ويمني نفسه بأن عارضاً ربما عارض طريقه، والغائب له عذره.

ظل الشاب ثلاثة أيام لا يدري ماذا يعمل، في صبيحة اليوم الرابع دخل رجل يبلغه أنه في حل من وعده، وأن صاحبه ترك له الخيار في أن يتصرف كما يشاء.

عمّ الفرح أرجاء قلب الشاب، حتى بمقدوره أن يطيرّ كعصفور فرحه إلى أعلى قمة، من الآن سيكون وزيراً في مملكة دخلها غريباً وفقيراً

تسلم الوزارة وراح يخدم بكل أمانة وإخلاص وتفانٍ في خدمة سيده الجديد، بعدما استأمن رجلاً يقوم مقامه في تجارته، يقتطع حصة صاحب الحانوت ويحرص على أن تكون تحت الطلب

قال حفيدي: يا جدي مضت ساعة ولم تصل إلى السبب الذي دعاك لأن تخلف موعدك هذا بعد هل هناك ساعة ثانية؟

قلت يا جدي: لم يدم الأمر على حاله. عندئذ أعطى الملك وزيره قصراً ليس قريباً منه. القصر كان علامة فارقة في أطراف المدينة وكأنه على الأعراف الأرضية، هو الحد الفاصل بين حزام الفقر، وحارات الميسورين من التجار، والعملاء، وأصحاب النفوذ، ومحدثي النعمة. أراده الملك ليكون الوزير على مقربة من الجمهور، لعله يخفف من سخط هؤلاء وغضب أولئك البائسين، الذين اكتووا بنار الغلاء بعد سنوات عجاف وقحط شديد، وضرائب فوق الضرائب.

وكانت مدن جدي قد أنّت من الجوع، والجوع كافر كما يقال، ولم تجد غير تسجير بركان غضبها، غضبت من ماضيها، من حاضرها، من مستقبلها، من هويتها، حتى إنها لم تعد تعرف غير الغضب.

حاول الوزير أن لا يصل الحريق للمدينة لكنه خاب، فيد واحدة لا تصفق ولا تطفئ نيراناً، أحدثت النيران تقدح شرارة من هنا ومن هناك شرارتين، والطامعون بالوزارة كثر.

وذات يوم عسير، حدث شغب كبير، وكان الملك في محنة لا يسمح له بالحضور إلى قصره. وجاء من يقول له: إن الأمر بيدك، وهذه فرصتك فحوّل هذا الشغب لصالحك. دعهم يعيثوا فساداً حتى يستنكر الناس أفعالهم، أرسل عيونك، ولا تنس أن تشيع بين الناس أن مرض ضعفك سيحل بالمدينة إن لم يكن قد حل فعلاً نظراً لخروج هؤلاء الرعاع عن طاعة الله والملك. الغضب الذي كان يحطم الأسواق سهّل اقتناع الناس بما شيع مع أنهم يا جدي ليسوا بحاجة لذريعة، هم يصدقون ولا يصدقون. رفع قيس حاجبيه محتجاً مع ابتسامة جعلتني أرى حسنه اليوسفي تبهى بصورة الرائعة والمحببة لقلبي. شو بك جدي صرت تحكي ألغاز؟؟ كيف هذه يصدقون ولا يصدقون، ما فهمتها؟

ستفهمها يا جدي عندما تبحث عن شيء ولا تجده، فيما تلمحه من حولك فتجده بين يدي من بيده الحل، أو كان أحد له قد غنم شيئاً في الحرب، وآخر بقوت الناس وصار ثرياً.

لم يدعني قيس أكمل وقال بنبرة جازمة: جدي تعملهاش سيرة عنتر فقعت مرارتي وبعدك بالأول.

هنا كان علي أن أتعجل في البيان.

قلت يا جدي: انقسم التجار بين خائف ومتوجع، ولما حضرهم الملك إلى ديوانه لم يجدوا غير الوزير يشكون عليه بحدث ما جرى، ولما التفت الملك إلى وزيره كانت صدمة قوية في نفسيهم فقد بدا الوزير غير آبه للاتهام ولا لتجديده لأنه يعرف أن لا ذنب له في ذلك.

وكان الملك غير مصدق لكنه أراد أن يرضي التجار ليعملوا على تهدئة الخواطر فهم العصب في المدينة وهم المرآة.

حس الوزير أن أيامه باتت معدودات ليس في القصر بل في المدينة فتعجل الرحيل، وكان أن رحل إلى مدينة يطلب الرزق.

تعجل الملك في مصادرة القصر وحوله إلى دائرة لجباية الضرائب هل أدخله يا جدي؟؟؟

□□

نـافـذة..

تحطيم الأيقونة التوراتية بعنف صادم!

❑ حنا سلطان*

تدور الأيقونة التوراتية حول إله الصواعق والرعد والغضب الذي تعرفه الكنعانية باسم ألوهيم أو "يهوه" وهو أحد ثلاثة آلهة سومرية قديمة، إله الشر الذي لا يرتوي أبداً من دماء القرابين والضحايا

يدخلنا تفكيك الأيقونة التوراتية الملغزة في متاهة الغواية الكبرى، وهو ما فعله الأديب البرتغالي الكبير خوسيه ساراماغو في روايتيه "قايين" و"الانجيل برويه المسيح" وبجرأة غير مسبوقة إذ تناول مفاصل التاريخ التوراتي الحاسمة ليناقش فعل القتل كحرية توسوس للإنسان الممتحن بالخلاص، متخذاً من قايين مثالاً للبطل الأسطوري الذي دشنت جريمته فجر التاريخ الإنساني، وبالمقابل يتخذ من شخص المسيح مثالاً للشهيد الذي يفدي الإنسانية ويفتتح بوابات الغفران والشفاعة.

• • •

ماهية القربان التوراتي كما عرفها ساراماغو

يتلون حطب ساراماغو الروائي بالعوالم الفكرية المحرضة على البحث والمساءلة لذا يدشن روايته قايين بعنوان حول ملكوتيهم رائل استجداء للطعم مع أوقد شرارة حروب الأخوين، فملأت صفحات التاريخ بالدوران والتكرار ويبقى رائل الملاك العاصي يمسح نحره الحسد، تسبق أشره عصفه الأحداث لتعلن عن ميلاد زمن متداخل يشهد بواسطته مراقب زلي يدعى قايين.

---

* باحثة من سوريه

يتغلغل "ساراماغو" في مسار الأحداث التوراتية ليفسر موقف قابيل وشعوره إزاء نبذ الإله التوراتي/السيد لقربانه، ويتوقف ملياً عند الازدراء والتجاهل الذي يلقاه منه، ويجعله متلبساً لموقف هابيل؛ فبدل أن يشفق على حزن أخيه ويواسيه، يسخر منه، رافعاً من قيمة نفسه، معلناً أمام قابيل المرتبك والحائر، أنه المختار من الإله.

انعدام رحمة هابيل، والتبجح والازدراء منح "ساراماغو" الأذن بتسويغ فعل القتل، وإلقاء تبعاته على عاتق السيد باعتباره المذنب الأول لأنه دمر حياة قابيل، وبذلك نهضت أساسات التمرد الأولى، ومنحت صفة الحرية من خلال القتل، وترافقت بتحدٍّ لإرادة السيد وسلطة كبريائه التي رفضت قربان قابيل، مع أنه قدم الشيء الوحيد الذي يمكنه تقديمه: البذور والسنابل التي نمت بجهده وعرقه. وهكذا أرسى الكاتب قواعد لعبته بين السيد ممثل السلطة وقابيل المتمرد الأول الذي أعلن: طوبى لمن اختار الغواية لأن ملكوت الأرض سيكون لهم، ثم غدا منبوذاً للمقدسات. لكن غفرانه برأي "ساراماغو" لن يكون أعظم من سماح السيد بموت هابيل، الجريمة التي فجرت تاريخ الأضاحي البشرية. قابيل قدم جوابه حين قتل هابيل لأنه لم يستطع قتل السيد، أما السيد فأقر أن "حصته من الذنب لا تصغر عن حصة قابيل منه"، لذا سيظل مدى الحياة تحت حمايته ورقابته.

***

يتم التيه التوراتي

رأى "ساراماغو" في قابيل الإنسان المطرود الهائم على وجهه، الملاحق بخطواته عينيه، الملعون قاتل الأخ، الذي كانت لديه مبادئ طيبة لا تتوافر إلا لقليلين. فقد نام ليلة طرده، كمن يفترس بحجر أو يسم بلا مسؤولية، بلا وعي وبلا ذنب، وإن كانت أولى الكلمات التي قالها حين استيقظ: لقد قتلت أخي، وبدءاً من هذه الصورة يدخل "ساراماغو" في قلب التيه التوراتي، وازدواجية المعايير الأخلاقية، التي ترسم ملامح الإله التوراتي أو كما يسميه السيد التوراتي خلف قناع القسوة والتعطش للدماء.

وفي التباس متعمد يخلط "ساراماغو" الأوراق ليسمي قابيل باسم هابيل، ويدخله أول تجربة احتكاكية مع أقرانه الخطائين، في البلدة التي تحكمها ليليت سيدة الشهوة والفتنة، حيث يغدو أباً لطفلها، وتصبح هي أيقونة الأنثى المدانة في التوراة، ممثلة كل النساء. ومع أنها تتوقف عن التهام الرجال إلا أن قابيل يستأنف تيهه ضمن تداخل في الأزمنة يبلبل التاريخ.

***

مأزق الإله التوراتي

يبحث "ساراماغو" عن ماهية القربان في التوراة فيجده متجذراً كعبادة، كتكرار للقصة ذاتها: البدء بخروف والانتهاء بقتل من يتوجب حبه أكثر من الجميع: الابن. أي أننا نكون قد وصلنا إلى أبراهام وابنه إسحاق

ـدي يتجرأ ويسأل قابيل لو كنت لهذا لسيد ابن، هل سيأمر بقتله، فيجيب "ساراماغو" بخبث المستقبل سيقول ذلك، فليس من مستحيل على السيد.. لنصل بعدها مع قابيل إلى برج بابل، وفارق اللغة الواحدة التي تشرذمت إلى لغات كي لا يبلغ البشر السماء. ويكون "ساراماغو" قد أضاف إلى السيد صفة الغيرة والحسد بعد أن سماه بالحاقد، معتبراً تاريخ البشر، تاريخ خلافاتهم مع الإله التوراتي، فلا هو يفهمهم ولا هم يفهمونه. ثم يعود قابيل إلى ابراهيم ويتوجه بصحبته الى سدوم وعمورة، حيث أهلك السيد البررة مع الفاسقين دون أن يستثني الأطفال. ثم يدخل صحراء سيناء، ويصدم بأوامر موسى التي تحمد التمرد بدفع الأخ لقتل أخيه وجاره، لتبلغ التضحية ثلاثة آلاف رجل بمشيئة إله إسرائيل!

■ ■ ■

هوامش الأخلاق التوراتية

يناقش "ساراماغو" بسخرية هوامش الأخلاق التوراتية: موافقة السيد على زنا المحارم كأمر يومي لا يستحق العقاب في تلك المجتمعات القديمة التي شكلها هو نفسه، يسوغه بأهمية انتشار الجنس البشري، سواء بالدافع الضروري أو بمجرد الشهوة، أو لمجرد يقال في ما بعد من أجل صنع المعروف دون التدقيق لمن. ولامبالية السيد في مسألة صنع الأبناء لها علاقة بالحاجة إلى تعويض الخسائر من الموتى والجرحى التي تتعرض لها الجيوش الموالية والمعرضة كل يوم، مما يجعل من الحرب تجربة من الطراز الأول، وربما هي أفضل تجربة على الإطلاق، بالنظر إلى السهولة التي تكتسب بها، في رقة جفن، آلاف الأبقار والأغنام والحمير والنساء الأبكار، لذا يدعو قابيل لتسمية السيد بإله الجيوش.

هشاشة الحياة الإنسانية

يتوقف "ساراماغو" مليّاً عند يشوع لطرح هشاشة الحياة الإنسانية، فقد اعتاد القائد العسكري على أن يخلف وراءه آلاف القتلى بعد كل معركة، لكنه فقد عقله عندما قُتل له عدد تافه يتمثل في ستة وثلاثين جندياً، ولأجل ذلك رجم السارق جالب الجريمة حتى الموت كي يهدأ غضب السيد، ولتنتصر في معركته بعدئذ ليسقط اثني عشر ألف من الرجال والنساء، ومع أن مجاور المدن الأخرى التي تم جزر سكانها عن بكرة أبيهم، فاتت قابيل، لكنه أكد أنه لم يشهد في جميع الأزمنة أعجوبة أعظم من تلك التي جعل السيد فيها الشمس تتوقف كي يتمكن يشوع من الانتصار على ضوء النهار في المعركة ضد الملوك الأموريين.

● ● ●

محنة أيوب

تحرص محنة أيوب قابيل على المشاهدة الحية لاستبدال الرعب والخوف المتواصل بالرحمة والثقة الجديرة بالإله. فهو يستشعر أن السيد لا يحب البشر، وصممه إزاء

معاناتهم خير دليل على ذلك فمن كافة أنحاء العالم تتعالى إليه التضرعات، من الفقراء، التعساء، المنكوبين، جميعهم يتوسلون إليه الخلاص الذي ينكره عليهم العالم، فيدير لهم ظهره. لقد بدأ يختلف مع العبرانيين وهو الآن يعقد اتفاقاً مع الشيطان، ولهذا لا يرى قابيل موجباً لوجوده. أما دور إبليس في محنة أيوب فيشرح وضعاً بالغ الخطورة يتمثل في تواطؤ تكتيكي ولكنه مضمر، بين الجانب الشرير والجانب الخير في العالم. وجود الشيطان يعني أن هناك شراً لا يمكن للأخلاق البسيطة فهمه. فيتجه قابيل للتفكير في مسح جبهته متريثاً أكثر احتراماً. ومع أن قابيل قتل أخاه، وولد كي يرى ما لا يمكن وصفه، وهو من يعادي الرب، لكنه يحمل في داخله حساً أخلاقياً بالوجود، أملى عليه أن يخوض مواجهة شجاعة مع الرب.

***

حرف التاريخ عن مسار القربان

يحمل قابيل طوافه عند نوح وسفينته، أن فسدت الأرض وطغى العنف فيها، وترافق مع بدايات تمرد الملائكة واعترافهم بأن الحياة في السماء هي أشد الأمور التي خبرت ضجراً، وبتفضيلهم لسعادة البشر العاديين البسيطة. أما فكرة الطوفان فيجدها قابيل مأساوية، إذ كيف يمكن للتجربة الثانية أن تكون مرضية في الوقت الذي انتهت فيه التجربة الأولى بسلسلة من التعاسات. مما يعني أن الكائنات البشرية لا تستحق الحياة. فتضعف ثقة قابيل على السيد ويلقي تبعات الانحراف الأخلاقي للبشر على السيد نفسه، الذي يستخدم سلطته للتحكم بالحياة الحميمة للمؤمنين به، واضعاً لهم قواعد ومحظورات وتحريمات وتلفيقات. ويدعم قابيل رأيه بحادثة نوح الغارق في السكر وابنه حام الذي يحمل الفاحشة به. مما يدفع قابيل لتسوية غضبه ضد السيد بقتل كنات نوح وزوجته، كي يبيد البشرية ويضع الإله أمام وجهه الحقيقي. أي أن بذرة التمرد أثمرت رغبة حرف التاريخ عن مسار القربان، لكن المحاولة بقيت حلماً يراود مخيلة المظلومين، وأملاً في جدال يتواصل بين السيد وقابيل إلى الآن.

***

عبثية الكون التوراتي

تلوح فكرة العبثية في منظور "ساراماغو" الروائي للكون التوراتي، في مشهد توقف قابيل أمام عجوز يمسك بحبل بعنزتين ويحرسهما كيلا تأكلا الحبل مع أنهما لا تفكران في شيء آخر. وهذا العجوز هو الشاهد على محنة قابيل لتقبل اليقين الذي له وقع الريب" ويتأكد المنظور بمداخل الحيوانات "لا أحد منا يقتل شخصاً واحداً، فأنت تمسك بقابيل، هابيل أيضاً" وما بين قابيل وهابيل/ القاتل والقتيل، تتبعت كيف يرسم الفرد البشري خطوط الفصل الوهمية، بين الذاكرة الفردية والتاريخ

الجمعي، ليشهد التكرار حماس المتطرفين والشهداء على حد سواء.

* * *

رأس الوصايا التوراتية ومقصلة التكفير

لمقاربة القدر الذي هو الحقيقة الوحيدة، لا بد من شجاعة التجارية، توسوس للمرء خرق المحجوب والممنوع، وتسهل عليه النظر بعينين لا يغشيهما الخوف والحقد، وهو ما فعله ساراماغو في روايته "الإنجيل برواية المسيح" فقد حاول أن يملأ المساحات الخالية بين الحوادث المختلفة التي حدثت في حياة المسيح كما رويت في الأناجيل الأخرى مع بعض التأويلات لشخصية من قبله وبذلك أحدث الانعطاف الجديد والمثير للجدل في النسخة التقليدية لقصة الإنجيل وأعاد النظر في النقاش الأبدي حول الخير والشر، مذكراً بأن التاريخ لا يطوي أطواره إلا حين يكون ممهوراً بدماء الشهداء!

* * *

يرسم "ساراماغو" ملامح البيئة بدقة كبيرة مبيناً تفاصيل الحياة اليومية لإنسان ذلك الزمان، كي يصل بقارئه إلى مساءلة حريته غضبية تطال بؤس الإنسان ومحدودية شرطه أمام عصف الأقدار فهاجسه الأساسي يكمن في مناقشة الخطيئة التي سربلت كيان الإنسان بدون أن يكون قد أذنب فعلاً. تلك الخطيئة التي ابتدأت مع آدم وحواء واستطالت لتطوق كل احتمالات الحياة الأمر الذي يفسر توقف "ساراماغو" ملياً أمام محنة يوسف النجار، الذي جاهد مع كلمات الإقرار البسيطة بالعرفان، وأدى الأضحية في معبده ووقتها، دون أن يجنبه ذلك الوقوع في شراك الإدانة و رق الضمير حين لعبت صدفة محيرة دوراً مسرعاً لامتحان القدر، وأسمعت الأب الشاب بمؤامرة هيرودس لقتل الأطفال دون الثالثة من العمر، مما جعله يهرع لإنقاذ طفله الوليد من دون أن يفكر في تحذير الآباء الآخرين، ولأن عدم التفكير يكاد لا يعد عذراً، يوصم النجار بالوزر وتلاحقه اللعنة مدة ثلاثة عشر عاماً على شكل كوابيس ليلية مسلطة على روحه، إلى أن يصلب مع المتمردين وهو بريء. وفي صورة النجار الباكي أمام صليبه ترتسم ملامح الأيقونة الأولية لهشاشة الإنسان وبؤسه المصيري، مما يجعل المشهد مدخلاً لتناول القلق الوجودي وعلاقته بالأضحية البشرية، التي قد تجمل ملبوس الشهادة.

* * *

إرث الأحزان ومراكمة الجراح

يرى "ساراماغو" في توريث الأحلام من الآباء إلى الأبناء تأصيلاً لمفهوم التكفير عن الخطيئة الأولى، إذ تتجلى النفوس النقية ليعلو التهد، وتظلم النفوس المتطلبة المتشككة ليحتم مرآها.. من هنا يتتبع يسوع حين آلت إليه أحلام أبيه وذنبه، فجرحت روحه بعمق، ورحل إلى أورشليم ليكتشف ثقل الأسى والندم في الحياة، وليرى هل

كان مشتركاً كالإرث أو محفوظاً للفرد فقط كالموت. ولأنه وهب الطبيعة التأملية، لذا كان خروجه إلى العالم من أجل مضاعفة تلك الجروح وتجميعها في حزن واحد ونهائي

* * *

الزمن سطح مائل ومشوّه كما ينعكس "ساراماغو"، لذا لا يمكن إلا للذاكرة أن تحركه وتقربه، وهذا هو المبرر الذي يسوقه كي يبحث في خلفية الأحداث المتوارية بين طبقات الكتب السرية القديمة وهو ما يعطي للتجوال بصحبة الشيطان المتخفي في ثياب الراعي باستور، صفة البحث عن الحقيقة وطلب الخلاص من الذنب إما عقاباً، أو هدراً أو نسياناً. ورغم أن التبدلات الأولية عن الأسئلة الأخلاقية والدينية، بقيت دون حل، إلا أن باستور ويسوع بقيا متعايشين.

* * *

مفهوم الأضحية

أما كيف شكل مفهوم الأضحية الحيز الأهم في إنجيل "ساراماغو"، فيمكن تتبعه منذ البداية حين يعلن "ساراماغو" أن أي حواري ساخر أو غير مبجل من حواري فولتير سيجد من الصعوبة مقاومة الإشارة الواضحة بأن القدر لا يمكن أن يتم ما لم تتم التضحية بمخلوقات بريئة في هذا العالم. إلى أن يورد على لسان باستور أنه سيكون من الأفضل لو أن الرب التوراتي اثنان، رب واحد للضحية وآخر للقاتل، رب للإنسان المحكوم وآخر للحاكم وهذا يقودنا بشكل غير مباشر إلى قانون وحدة الوجود ومبدأ تصارع الأضداد، ويضعنا أمام مواجهة شكلية بين الإله التلمودي القاسي وشيطانه المسخر لتفعيل الصراع وإجلاء الخير من الشر. لذلك حين يصل يسوع المستعد إلى يوم العيد والحفلة لتقديم الأضحية، نراه يعجز عن سوق حيوان من القطيع الذي تعب في حمايته والحفاظ عليه إلى الذبح، وحين يمنحه عجوز يهودي كريم حملاً ليضحي به استرضاء للإله التوراتي، يكتشف بدهشة أمام الحمل الأبيض النقي المسلوب الإرادة والرغبة، أنه لم يسبق له أبداً أن كان يمتلك السلطة الكاملة إزاء حياة وموت كائن آخر

* * *

موضع الأضحية

كي نفهم عدلنا المصنوع من الكلمات، لابد أولاً من أن نحدد موضع الأضحية فيه، بأن نشترك مع "ساراماغو" أن كل أولئك الذين ذهبوا إلى ساحة الهيكل لتقديم الأضاحي ما هم إلا الأبناء الشرعيون لهابيل، ابن آدم وحواء، الذي قدم في رعيه الوليد الأول في قطيعه، وقد قبل منه ذلك بتعاطف، بينما أخوه قابيل الذي لم يكن لديه ما يقدمه غير الفاكهة الطبيعية البسيطة، لاحظ ولسبب غامض أن الإله قد أشاح بعينيه إلى البعيد بدون أن ينظر إليه. وربما كان هذا هو الباعث الذي جعل قابيل

بقتل هابيل، ليكون أول ضحية بشرية في التاريخ.

لذلك تساءل يسوع بمرارة حين تراءت له سلالم الهيكل مغسولة بالدم: لماذا لا يرضى الإله بحفنة من القمح، المادة الأساسية للخبز الخالد؟ ولعل يأسه دفعه لإنقاذ الحمل، كي يحظى بفرصة للنجاة.

* * *

دور الضحية

افترض "ساراماغو" أن يسوع هو مثل إسحاق ابن إبراهيم، قد أعطي دور الضحية الذي هرب، ولهذا أذيب بشدة. لذا يتجدد الامتحان بوصول الحيوان المنقذ من الموت إلى ضياع نفسه بعد ثلاث سنوات في البادية، ليجد يسوع نفسه مطالباً بتوقيع ميثاق بالدم واللحم، أي ذبح الكبش. فيرتسم سؤال ملح في مخيلته: لماذا ينقذ حمل من الموت ليموت كبش!

وبدلا من التعاطف يوجج دستور في نفس يسوع الإحساس بالفقدان والخصوصية والعزلة، ويخبره بأنه لم يتعلم شيئا، وأن عليه البدء من جديد، فمقياس الإله ليس كمقياس البشر، إنه مقياس عدالته!

* * *

مفهوم الخطيئة

يعود "ساراماغو" مجدداً إلى مفهوم الخطيئة من خلال محاورة ثلاثية الأطراف وسط البحر والضباب، بين يسوع والإله التوراتي والشيطان، ليذكر على لسان الأخير أن ثمة طريقتين يفقد فيهما الواحد حياته، إما في الشهادة، أو في نكران الذات. أي أن السبب الكامل للخطيئة، يكون إما بالجهل السلبي والمبارك، أو من خلال البراءة المباشرة في التفكير والعمل. وبهذا المعنى يصل "ساراماغو" إلى قول يسوع الخطايا تتهيج داخلنا تحت جلودنا وتعذبنا، فبدلاً من أن ندخل الأبدية وأبداننا مرممة بالمعجزات، من الأكثر أهمية أن تتودد أرواحنا وهي المتطهرة بالتوبة وشافية بالغفران. وبهذه الطريقة يمهد "ساراماغو" ليمنح دور الشهيد، دور الضحية في معادلة اليأس المستحيلة إنسانيا، معتمداً مبدأ الصدمة، فيتراءى للقارئ وكأنه متعامل بمكيدة تطبق عليه بفعل المصوب.

* * *

عظمة الشهادة

تأتي عظمة الشهادة برأي "ساراماغو"، حين يستوعب يسوع حجم المأساة الرهيبة التي يتطلبها تحويل الإله التوراتي إلى إله كلي منتصر يحكم الكون بأكمله فيطلي بسالة يسوع وشجاعته النادرة، عندما يطلب من حوارييه مساعدته في الموت كي يحمي حيوات الأجيال القادمة: "لا بد لابن الرب أن يموت على صليب، كي تتم مشيئة الرب، ولكن لو أبدلناه برجل عادي لا يتمكن الرب بعد ذلك من التضحية بابنه.

.. نفسي سأتخذ عكس الابن، رجل عادي يتهيأ ليعلن نفسه ملكاً لليهود؟

يفسر "ساراماغو" قرار يسوع الفاضح بأنه رغبة منه في تحقيق معجزة الانقاذ، وحقن الدماء التي ستسيل لاحقاً بعد مقتل حوارييه صلباً ورجماً، وبسبب جرائم الصليبيين ومحاكم التفتيش، لذا يقبل الصلب لينقذ إخوته في الإنسانية في كل زمان ومكان، وبذلك يضعنا "ساراماغو" أمام نهاية مرعبة تبطن جدلاً مريعاً لفكرة الاختيار الإنساني، فهو يخبرنا عن يسوع وقد أدرك أنه قد جُلب إلى الصليب بمزاعم مزيفة، مثلما يقاد الحمل إلى التضحية وأن حياته قد خطط لها بالموت منذ البداية. ثم ينهي الرواية بجملة معبرة قاسية تصف الإناء الأسود/ إناء الشيطان/ على الأرض تحت يسوع المصلوب والذي يتقاطر فيه الدم!

* * *

فسرت رمزية قابيل وهابيل/ القاتل والقتيل، منهجية التحريك في العالم الأرضي، وزعيق الدائم المتذبذب بين المطهر والجحيم، وسؤالنا الذي لا يمل من تكراره حول الجبرية وحرية الخيار، أيهما يحفظ له الهيئة الانسانية وكرامتها، بينما استمرار الأضحية البشرية منذ عهد قابيل وهابيل، وصولاً إلى تطابق مصير الأب والابن، يجعل من التكفير ضرباً من الرعب الأقصى، لذا يرفض "ساراماغو" الوصاية التوراتية، ويدعو إلى الانفتاح على التجربة الإنسانية ورحابتها ومع أن الإنسان يظهر في إنجيل "ساراماغو" مطوّقاً بدائرة اليأس، لكنه يبقى أبداً كائناً محكوماً بالأمل، لأن كلمات البشر كالظلال، والظلال عاجزة عن توضيح الصمت، وبين الظلال والصمت ثمة جسد مبهم تولد منه الكلمات، وهذا الإبهام هو ما يولد الالتباس والاتهام والتكفير!

المراجع

قايين/ دار 2011
الانجيل يرويه المسيح/ الناطقون 2010

قراءات نقدية..

رواية :(دفتر مايا)
لـ . إيزابيل ألليندي
عوالم من الدهشة المؤلمة

□ محبب كيالي*

تمهيد :

أحمارٌ كثيرة

مواقفُ شتى

صدمات، جراح لا حصر لها، عوالمٌ كبيرة وصغيرة يحويها (دفتر مايا)، ومايا هي بطلة هذه الرواية المترجمة عن الإسبانية للروائية التشيلية المعروفة: إيزابيل ألليندي.

هو دفتر عادي لكتابة اليوميات.. للتسلية، لكنْ (لاس فيغاس) المدينة الأمريكية بجبروتها الحضاري، وعربدتها، وآفاتها العصرية تتربع فوق أوراقه!

بيوت(تشيلوي) البريئة، الطيبة، الواقفة بلا أبواب على جذوع الشجر تظهر أيضاً على صفحاته، وتشيلوي مجموعة جزر صغيرة تتبع (تشيلي) في أمريكا الجنوبية لجأتْ إليها مايا.

ملذات العصر المستبدة المتكدسة تجده فوقه متكدلة. تلك التي تسطو على النفوس، فتدمرها حتى تغدو ريشة في مهب الألم!

انه ليس تفصيلاً صغيراً في هذه الرواية لكنه الرواية كلها حتى عنوانها حدثه مع الكتبه

تسلية ذات معنى:

يبدأ خيط الحوادث حركته في هذا النص فوق معزل يشبه اللعبة أو التسلية، فـ(ميـ بيد ال) الشبه الهربه من مطاردة مرنوحه في الولايات المتحده الى تشيلي يُنقل

---

* قاص من سوريه

عليها الوقت ببرودته وطوله، فتمدُّ يدها إلى دفتر يومياتها لتكتب عما جرى لها سابقاً في أمريكا، وعما يجري لها حالياً في ملاذها الجديد (التشيلوي).

صحيحٌ أن صاحبة الدفتر غير مختصة بالكتابة، ولا متعلمة جيداً.. حتى أنها تجد - كما تقول في دفترها - صعوبة في ربط الحوادث، وتنسيقها زمنياً، لكنْ ما ترويه مدهش، مدهش جداً، يجعلنا نقول معقول؟! أهذا إلى هذا الحد!

والآن.. نجد أنفسنا أمام سؤال مشروع وعاجل، لماذا تقوم شابة من هذا النوع مع دفترها برواية الأحداث؟

الجواب لم يكن الأمر مصادفةً بالطبع. إنه تدبير من المؤلفة أو مظهر من مظاهر حنكتها، فلعلها أرادت بهذه الطريقة أن تضع روايتها تحت مظلّة من العفوية أولاً، وأن تُقدِّم للقارئ - ثانياً - ذريعة موضوعية تسمح لها باستخدام التفصيل والاستطالات السردية. تفاصيل واستطالات قد تبدوان زائدتين عن الحاجة، لكنهما في حقيقة الأمر غير ذلك.

مَنْ هي مايا فيدال؟!

كحولية، مدمنة مخدرات، منتهَكة الجسد، وقد تسرح، فنقول إنها خطيئة تمشي على قدمين، صارخ صارخ، غير أنه يجب أن نتمهل في إصدار الأحكام.

مايا بالدرجة الأولى هي مخلوق معذَّب، يائس حتى من نفسه، ومن بوابة العذاب يمكن أن ندخل عالمها، ونحاكي تفاصيل نفسها، فتقول:

(أنا مايا فيدال، تسعة عشر عاماً، الجنس أنثى، عزباء، وليس لي حبيب، لانعدام الفرص، وليس لأني متطلبة، ولدتُ في بيركلي بكاليفورنيا جواز سفر أمريكي، لاجئة بصورة مؤقتة في جزيرة بجنوب العالم. أطلقوا عليَّ اسم مايا لأن جدتي (نيني) معجبة بالهند، ولأنه لم يخطر لأبويَّ اسم آخر، على الرغم من أنه كان لديهما تسعة شهور ليفكرا باختيار اسم لي. ومايا بالهندية يعني: (سحر، وهم، حلم)، وهي أمور ليس لها أية علاقة بطبعي. اسم (أتيلا) يناسبني أكثر، لأنني حيث أضع قدمي لا ينبت العشب)(1)

أمّا ما تقوله عن الأحداث، فهي نموذج لطائفة كبيرة من الشباب الأمريكي الذي يعصف به استبداد من نوع خاص، اسمه استبداد المخدرات، حيث الحياة العصرية تُغري العيونَ الشابة بكواكب اللذة. لكنْ اللذة سرعان ما تنقلب إلى اضطهاد واستبداد يطاردان حياتهم. ومع جحيم المخدرات هناك جحيم ثانٍ وثالث ورابع.. الخطف، الاغتصاب الجنسي، العمل في إنتاج نقود مزيفة، الجريمة. فكلُّ هذا تعاني منه مايا بيدال، وقد أحرق اللونَ الأحمر في حياتها حاجتها إلى المخدر أو تشردها جعل منها عضواً في عصابة (براندون ليمان) الذي يأتمنها على كمية من النقود المزورة العائدة لأخيه، وعلى بلاكت طبعت تلك النقود، وحينما يقتَل (ليمان) بيد شريكيه في

العصبية يطاردها الشريكان من جهة، ويطاردها الشرطة من جهة ثانية، وهكذا.. يصبح الهرب خلاصها، ويلوح لها في جنوب العالم عشٌ آمن

سيكولوجية مايا:

هذا جانب هام جداً يجب وضعه تحت الضوء الكاشف، والرواية تهتم كثيراً برصد الأنواء الداخلية لـ(مايا) والحديث عن تلك الصخرة غير المنظورة المحمولة على ظهرها بسبب التعاطي والسقوط في زنزانة الوحدة والكآبة

باختصار، لقد عاشت هذه الصبية كارثة الذات المدمَّرة من الخارج والداخل، ذاتٌ يقصفها الآخرون، وتقصفها أخطاؤها

إرادتها عصفور صغير محاصر، تحاول أحياناً أن تطفو، لكنها تغرق في الوحل من جديد، قد تتمادى في انحرافها بدون شعور بالذنب وهي في حالة من الضياع الكامل، قد تأتيها نجدة صغيرة من هنا أو هناك، غير أنها – مع الأسف – قامت أكثرَ من مرة بتخريب محاولات إنقاذها، وهكذا.. ظلَّ دربُ آلامها متشبثاً بقدميها مدةً طويلة

ما يلدغُ القلبَ بعد هذا كلّه أنّ هذه الشابة ليست حالة خاصة، وأن مشكلتها ضوء أحمر يبيض أمام أعيننا ليقول لنا إن الإنسان في أعلى قمم الحضارة الحديثة ليس سعيداً دائماً، فثمة فيروساتٌ مستحدثة تخلّقت في داخل حضارته، وبدأت تهاجمه بضراوة في نفسه، وجسده، وقرارة روحه

الجد بوبو:

على خلاف شخصيات كثيرة في الرواية مسكونة ب قسية و متورطة تحترف الشر يظهر (بوبو) جد (مايا) بشخصيته الإنسانية الفائقة الحضور والجاذبية والإدهاش.

إنه جدٌ رائع، فعلى الرغم من انشغالاته العلمية كان يقتلع بجانب حفيدته أيام صغرها طفلاً مبتكراً يلعب معها لعبة الأسئلة الصعبة، تسأله

– لماذا المطر يهطل إلى أسفل؟

يجيبها ضاحكاً كي لا يبلل سروالك

ب صب

– لماذا الزجاج شفاف يا بوبو؟

– من أجل بلبلة الذباب يا صغيرة

حتى ضحكته تُشكّل عالماً خاصاً، فهي (مجلجلة، تولد من أعماق الأرض، وتصعد عبر ساقيه، وتهزه كاملاً)(2)!

و(بوبو) أيضاً عالم فلك من أصول (أفرو أمريكية) يبحث، ويحاضر في الجامعة، يعتكف مع تلاميذه وزملائه في مكتبه حتى الصباح، وهاجسه الذي لا يفارق صدره هو العثور على نجم هارب في القبة السماوية. لعل ذلك النجم رمز للحلم الضائع أو السعادة المفقودة.

ويصل حضور هذا الجد في الرواية إلى مرتبة السحر أو الميتافيزيقا عندما نراه في لحظات انهيار مرت فيها الحفيدة الشابة يطلُّ عليها بوجهه المهيب أو صوته العميق

يطالبها بحرم أن تصحو، وأن تتغلب حتى على الموت!

الجانب السياسي في الرواية:

كشأن الروايات الهامة العظيمة تجمع هذه الرواية في صفحاتها أطيافاً شتى اجتماعية، سياسية، إنسانية، جغرافية، فلكلورية، ميتافيزيقية، وغير ذلك.

في الجانب السياسي تفتح الرواية نافذةً على الانقلاب العسكري العاصف الذي جرى في تشيلي عام 1973م ضد حكومة سلفادور الليندي الاشتراكية المنتخبة. تمّ الإعداد للانقلاب في مطابخ السياسة الأمريكية، وصارت سنتياغو العاصمة تنقلب إلى مدينة للتعذيب والوحشية وكذلك بقية المدن في تلك الدولة!

ومن خلال شخصيتين في الرواية هما: (فيليبه بيدال) و(مانويل أرياس) نستطيع أن نرى مقدار التدمير الذي طال جسد الإنسان وروحه ومشاعره في ذلك البلد، حتى إنه حوّله في كثير من الأحيان من اسم في سجلات الأحياء إلى اسم في سجلات الموتى.

تتلخص قصة (فيليبه) في موته على صليب عصري هو سرير التعذيب الكهربائي، لسبب بسيط هو أنه كان صحفياً نقياً، وصاحب برنامج تلفزيوني، يجهر بمواقفه إلى الحكومة الاشتراكية. أما مانويل فلم يمت، لكنّ أهوال التعذيب التي اختزنها في ذاكرته ورؤية زملائه الذين ماتوا أمام عينيه، هذا كلّه جعله يكتفي إلى عزلة يابسة صماء تمشّي في إذابتها حتى الحبُّ الأنثوي الذي جرى قريباً منه!

الروكا - الكمال النسوي المقدّس:

بؤرةُ إشعاعٍ عجب، لها طعمُ السحر أو طعمُ ألف ليلة وليلة نكتشفه عندما تحدثت الرواية عن حكاية (الروكا).

والروكا مكان يلجأ إليه بعضٌ من نساء تشيلوي من أجل الفضفضة، فتلك البلاد رغم بساطتها إلا أن لها مشاكلها التي تُثقل على الصدور.

المكان قبة دائرية، يتوسطها موقد حطب يخرج منه الدخان بينما تلاصق الجدار مصطبة تجلس عليها النسوة.

أما الطقوس، فتبدأ بتخفف النسوة من ملابسهن رمز الزيف المدني، يلي ذلك تطهُّرهنّ بدخان المريمية العطري، ثم يدخلن إلى القبة وهناك تقرع إحداهن جرساً صغيراً، يعقبه دقيقتان من الصمت، بعد ذلك تذكر إحدى الحاضرات (الپاتشاماما) أي أمنا الأرض التي يجتمعن في أحضانها، وتأتي بعدئذ المرحلة الأهم، وهي البوح، ويتم بتمرير قوقعة بحرية من يد إلى أخرى كي يتكلمن بالتناوب، حين تصل القوقعة إلى إحداهن تسترخي، وتقوم بتفريغ الآلام المحمولة

واقعية مدهشة:

تتميز الرواية بأسلوب يمكن تسميته (الواقعية المدهشة)، ولعله على

صلة بهذا القدر أو ذاك بواقعية ماركيز السحرية.

لم يعد الكاتب بحاجة إلى أن يجلب الخيال للواقع، لكنه محتاجٌ إلى اكتشاف ما في الواقع من غرائبية وإدهاش وخيال، والإدهاش الذي يطالعنا على صفحات هذه الرواية أكثره مؤلم، ومرير، ووحشي أحياناً.

من صوره المؤلمة وغير المؤلمة يمكننا أن نذكر الآتي:

- مدهشٌ إلى حدّ الفظاعة ما جرى لكلٍ من ماي ومانويل وفيليبه بيدال!
- مدهشٌ إلى حدّ التصفيق إخلاص بلانكا شنك وأبوها، وكذلك فنون العون المتبادَل في تشيلوي!
- مدهش عالم السحرة وطيران (ريموبيرتو) بصدار مصنوع من جلد الموتى!
- مدهشة (مارت أوتير) والدة ماي في سيتها وانفكاكها عن ابنتها، حملتها وهي طفلة كشيء قذر في خرقة ورمتها لجدّيها!
- مدهشة جدتها (نيني) في نشاطها وتحديها وتسلطها وسجلات عشقها القديمة.
- مدهش كارميلو في وحشيته الجسدية حتى نحو ساته!
- مدهش كلب مايا (فاكن) الهجّن بمرحه ووفائه الجميل، ومدهشة أيضاً أسرة الغزلان في أوريموس التي تظهر صباحاً من خلف الزجاج.
- مدهشة أكثر من الجميع تلك الدولة العظمى التي كانت مسرحاً لقسم من أحداث الرواية، تبدو كأنها ملاك وشيطان اجتمعا في جسد واحد!

والملاحظ أن إيزابيل الليندي لا تسعى من خلال روايتها إلى إدانة أحد أو بلد، وهي أبداً لا تفكر في أن تجلس على كرسي القاضي، لكنها تتيح لنا أن نرى ما يجري في النهر الكبير نهر الحوادث، ولنسجلْ بعد ذلك انطباعاتنا الخاصة. نبكي أو نصرخ أو نتعجب أو نفكر في إعادة ترتيب الأشياء.

والملاحظ أيضاً أن مصداقية إيزابيل عالية المستوى. حتى مع ما تكره لا يعرفها الغضب، فنحن نجدها تتحدث بإنصاف عن الأبيض والأسود.. عن عواصف القسوة ورحْمات الرحمة. (لاس فيغاس) مثلاً قسمٌ كبير منها يُشكّل مدينة رعب وانتهاك، تحتله المخدرات وابتذالات الجنس والجريمة. لكنْ قسماً آخر من المدينة تسير فيه الأمهات بسعادة خلف عربات الأطفال.

أما من الناحية الفنية، فتجد الكاتبة حليمةً للبساطة تُقدّم من خلالها ما هو عميق، وهام، ومرعب، ومسكوت عنه.

وثمة عناية فائقة بالتفاصيل والحقائق الصغيرة، تجمع بعضها إلى بعض بمهارة لترسم صورةً كليّة من فسيفساء الأجزاء.

مكونات العمق الروائي:

ستصنع هذه الرواية - فيما أعتقد - رجّةً كبرى أو صغيرة خلف جبين القارئ، وربما فكّرَ في وضع المنديل على أنفه من الروائح العفنة التي تفوح هنا أو هناك، أو همَّ بستر عينيه من البشاعة الفظيعة، وهو - كما أرى - سيجد نفسه أمام أسئلة عميقة كقضية لوديس

- أهذا ما يقدمه المجتمع الأمريكي أرقى المجتمعات على الكوكب للعائشين فيه؟!
- إذا كانت الحياة العصرية تمدق عليه بهذا الهمس رخاء وتقنيات ورفاهية مدنية هل يتحتم أن تمدّ يدها اليسرى لتسلب أمنه الداخلي واستقراره الأسري، وترميه في الصقيع؟
- ماذا نفعل لاسترجاع ذواتنا المفقودة؟ هل تنجح مؤسسات التأهيل العصري في ذلك؟ هل يفضي الهرب إلى بساطة الحياة كما في تشيلوي أو غيرها؟
- ما قيمة الحب في كل ما يجري؟ وهل نوافق (مانويل) عندما قال إنه ليس الأهم والأعظم الأهم هو وحده كلّ كمن في عمقه؟

أخيراً.. هذه الرواية ليست عن ميب بيدال أو مانويل أو يوبو.. ليست عن الولايات المتحدة أو تشيلي فحسب إنها عن تراجيديا الوجود البشري في الكون، تراجيديا تتواصل على المسرح الكبير، يختلف الممثلون وطرائقُ التجسيد بين عصر وآخر، لكنَّ الطعم في النهاية واحد

هوامش:

1- الرواية - ص 10

2- الرواية - ص 53

◆ إيزابيل الليندي، روائية تشيلية، 1942، أهم أعمالها: بيت الأرواح - إيفالونا، وهي مرشحة لجائزة نوبل

◆ صالح علماني: مترجم عن الإسبانية، مولود في حمص 1949، ترجم إلى العربية كتباً هامة لماركيز، وماريو بارغاس يوسا، وايزابيل الليندي، وبابلو نيرودا، وغيرهم

قراءات نقدية..

جماليـــات روايـــة "بقايا من زمن بابل"

□ د. ماجدة حمود*

حين نتأمل عنوان رواية عماد شيحة "بقايا من زمن بابل" التي دعاها في عنوان فرعي "نصوص من وراء الجدران" (دار التكوين، دمشق، 2007) نتساءل: ما الذي يوحيه زمن بابل، وما الذي بقي منه؟

بعد انتهاء تلقي الرواية نحس أنه لم يبق في الذاكرة سوى العنف والسبي والقتل، وبذلك يرسل العنوان رسالته الأولى إلى المتلقي العربي، ليعايش القهر الموروث منذ بابل إلى اليوم، إذ يخنقه فضاء يستلب كرامة الإنسان، يدمر أحلامه ومثله العليا، التي آمن بها، لكن ما يلفت النظر أن الرواية سلّطت الضوء على الروح، وهي تقاوم شتى صنوف القهر والاستبداد؛ لتنهض من رمادها، فإذا كان القهر يتناسل في هذا الفضاء، فإن روح التحدي تتناسل أيضاً؛ لتهب معنى للحياة والكرامة الإنسانية، وقد تبدّت هذه الروح في مهنة (التعليم) التي اختارها البطل (غريب) وأحبها، رغم كل المعاناة، التي نالته، أثناء تأديبها من الإدارة (يد القهر السلطوي).

إذاً تحمل هذه المهنة دلالات رسالية، تجسّد طموح هذا البطل في الإسهام بتغيير بؤس محيطه؛ لهذا حاول أن ينفض الغبار عن عقول تلامذته، ويبث فيهم روح الابتكار، التي تحتاج إلى عقول مبدعة، تبتعد عن التكرار والتقليد، وترفض القهر والظلام، إذ إن تشويه الإنسان يبدأ[1] من البيت والمدرسة؛ ليشيع مسيرة انحطاطه في المراحل اللاحقة من حياته

* أستاذة جامعية وباحثة وناقدة من سورية

يحس المتلقي أن الرواية رثاء لحاضر بائس، يعيشه الإنسان العربي، ينذر بدمار مستقبله الذي بات يفلت من يديه، ما دام ليس هناك من يهتم ببناء الإنسان، بل يحارب أية مبادرة فردية تصدر منه، ويستبيح كرامته في أية لحظة يشاء.

ثمة مشاهد في الرواية لا تبرح الذاكرة، كمشهد القبض على طفل في مدرسته، للضغط على أسرته؛ كي يسلموا أخاه المختفي من قبضتهم.

وفي مشهد آخر يجسد مشاعر الأم وفرحها أثناء الحمل (ص424) لكن المشهد الأكثر إيلاماً هو وفاتها أثناء الولادة في قرية متخلفة، لم تقترب منها الوسائل الطبية الحديثة. لكن ما يلفت النظر هو عنف المشهد، حين يصر الأب على إخراج الجنين (بطل الرواية) بأدوات بدائية من جثة الأم؛ لهذا ليس غريباً أن يعش طيلة حياته، وهو يعاني بؤس التخلف والقهر والموت.

وقد يجد المتلقي مشهداً مؤثراً، ينبض بسذاجة إذ يصور ضياع الطفل الريفي في المدينة والمطر يهطل بغزارة، وحين دخل إلى دكان يسأل عن عنوان قريبه يشفق عليه صانع، ويدعوه للمبيت في بيته وبذلك لم تتبدد تلك النظرة الفوقية التي يحملها أبناء الريف في المدينة، وما يدهش في هذه الصورة عزة نفس الطفل، حين يرفض الدعوة ويصر على الذهاب لبيته في ليلة موحلة مظلمة، ثم تتجلى نبرة السخرية، حين يلتقي أعمى، يتحول إلى دليل له، لكونه يسكن في حي أقاربه، فأصبح الطفل عينه التي تبصر، أما الأعمى فكان العقل والذاكرة التي تحدد له معالم الطريق

ومما أضفى جمالاً على الرواية حضور لغة الطبيعة، بكامل بهائها وحساسيتها، لتشارك البطل أحزانه (الأشجار تذرف، ويسمع صراخها)

كما تجلت حساسية لغة الكاتب حين تناول المحرمات الثلاث (الدين، الجنس، السياسة) بلغة مرهفة، فيها عمق وإدهاش، وقد بدا حضور لغة التناص المسيحي مؤثراً في الرواية، بما يضفيه من روح المحبة، التي تواجه ظلمة العنف والقهر، فتتبدى عبرها رغبة في التطهر من الظلم والاستبداد والانفتاح على إنسانية الإنسان؛ لهذا لن نجد في لغة الجسد ذلك الابتذال، الذي شاع في الرواية العربية، إذ تتبدى لنا اللقاءات الحميمية بين الرجل والمرأة عبر لغة شفافة مرهفة، تكاد تقترب من الشعر (ص322)

بدت الرواية في القسم الثاني أكثر حيوية، إذ تخلصت من لغة الإيقاع الواحد (الذي يعتمد تيار الوعي، وتداخل أصوات الشخصيات) مما طرد الملل الذي بدأ يحسه المتلقي، بسبب رتابة اللغة، فقد ظهر الحوار الخارجي إلى جانب الداخلي

وقد تعمد الروائي خلط أصوات شخصياته، التي تنتمي لأجيال مختلفة،

لكنهما تعيش معاناة واحدة، مهما تغيرت الأزمنة. فقد قتلت الأم (وصال) في مشهد عنيف على يد العابثين بأمن الوطن المدّعين حمايته ليقتل ابنها (وديع) في مشهد مواز، وإن ابتعد زمنياً (فقد أصبح الطفل، الذي تركته وصال شاباً) وبذلك يختلط دم الأم بابنها في ذاكرة المتلقي، مثلما يختلط حلم الخلاص الذي يراودهما، عبر حلم ولادة صغيرة تدعى (نجاة).

يسجل للروائي اختيار أسماء شخصياته غنية الدلالة (نجاة، وديع، غريب، وصال، مشيرة..) تسهم في رسم ملامح الشخصية، إذ شتان بين امرأة رقيقة تحمل اسم (وصال) وامرأة قاسية اسمها (مشيرة)

يشعر المتلقي بقدرة الروائي على استشراف المستقبل، الذي يولده حاضر بائس، يقوم على الخطف، والقتل على الهوية (ص210) فيصور تشوهه بقدوم أيام بائسة، تستمر في انتهاك الإنسان، فيما لو استسلم له

تعمّد الروائي أن يحمل الخاتمة دلالات عميقة (استباحة كرامة الإنسان، اغتصاب الزوجة أمام زوجها، قتلها حين قاومت، اغتصاب الطفلة) ترافق المتلقي لتقلقه بعد انتهاء تلقي الرواية، فتلبسه حالة من المرارة، إذ يؤرقه ضياع إنسان مفعم بالحب والنبل والرغبة في التعبير، لعكس المشهد الختامي في الرواية حاول أن يخفف هذا التوتر، فيبث الأمل في نفسه عبر حلم يبرز

الطفلة (نجاة) ص 351 "...وفي لحظة جارحة، تمس الروح كما يتدلى غصن صنوبر بري وفتي، بكل ما في أوراقه الإبرية من نضارة وحدة وتوتر وعبق وجلنة يكاد يقطر الدم من أدمتها، تميل شمس أخرى، ويندفع الموج وينحسر عن طفلة بهية يتساقط الماء من شعرها الأسود منسياً في عينيها الخضراوين، وجسدها الملوح بالشمس، تحمل أساها داخل عينيها وتضحك للريح التي تعابث ثوبها الأبيض المزركش... ستقف نجاة أمام شاهدة قبر تلمس بأصابعها الحروف السوداء، وتقتلها إلى وجيب قلبها المتدافع

توحي هذه الحركة الأخيرة للطفلة، بأن القيم الذي عاش من أجلها البطل ومات، ستبقى حية في قلب الطفلة المتوثب للحياة

منح الروائي فضاء روايته لصوت الشخصية المثالي، في حين بدت الشخصية النقيضة، التي تمثل صوت الشر والفساد والاستبداد، باهتة، أو نسمع عنها عن طريق الشخصيات الأخرى (صوت الأب الشاذ، نتعرف عليه، غالباً، عبر ابنته منال (ص 327 _ 328)

وقد أحس المتلقي بالإرهاق، وهو يتتبع عدة مختلف التداعيات، دون أية مساعدة، كالفصل بين أصوات الشخصيات عبر تغيير لون الحرف (غامق/ عادي) أو شكله (مائل/ مستقيم)

ما يوجد على هذه الرواية من اللغة، أحياناً، تتجاوز قدرات الشخصية الثقافية والعمرية، فالطفل ينطق بلغة الكبار (ص75)

كما وجدنا اللغة، أحياناً، شديدة الاختزال، إلى درجة تضييع ملامح الشخصية، فمثلاً (ص176) قدمت شخصية (وعد) باقتضاب، مما أربك المتلقي في التفاعل معها، كما طرحت قضية الزواج بين مختلفي الدين بطريقة سريعة، وبحذر (عكست أخبار احتمال زواج وصال من غريب، وقد يكون من دين آخر ص 300)

مع ذلك يسجل للروائي عماد شيحة تقديم عالم القهر، الذي يستلب إنسانية الإنسان، بلغة مرهفة، تجمع الواقع بالأسطورة، فيتراءى للمتلقي حاضره، وكأنه امتداد لبؤس الماضي، ليوحي بأن ثمة ظلمة تنتظره في المستقبل، إن استسلم في حياته للفساد والقهر، ولم يحاول تغيير ذاته

□□

ثقافة الاختلاف

شعر ابن زيدون، قراءة جديدة، د. وهب رومية

د. أحمد علي محمد*

١ـ حين تناولت كتاب د. وهب رومية "شعر ابن زيدون ـ قراءة جديدة" الذي ظهر مؤخراً ضمن مطبوعات الهيئة العامة السورية للكتاب 2014م، أردت أن أمضي كعادتي في القراءة معتمداً على مبدأ التباين، وهذا في وهمي ما تقتضيه الجدة، ومعنى التباين وعي القارئ بأن المقروء شيءٌ غير ذاته، بيد أنني أعترف للقارئ الكريم بأنني أخفقت في تأسيس حوار خلافي مع الكتاب، من أجل ذلك ألهمت نفسي، فأقبلت عليه قارئاً متعلماً.

يشق وعي القارئ من خلال ما سماه المؤلف إضاءات، ففي الإضاءة الأولى التي جُعلت بين يدي الكتاب تشتجر أسئلة لا تتناهى، فلماذا وضع المؤلف بين فاصلتين مثيرتين؛ الأولى تشير إلى بداية الوجود العربي في الأندلس بدءاً بسنة 92 هجرية، والثانية تنهي ذلك الوجود من خلال موقف درامي، يظهر فيه أبو عبد الله الصغير على تل تسميه كتب التاريخ "تل زفرة العربي الأخيرة" (ص6)، ليذرف دموعاً بللت لحيته، على مُلك أضاعه، واستكمالاً لذلك المشهد تظهر عائشة والدة أبي عبد الله لتنشد بيتاً تخاطب فيه ابنها تقول فيه

ابكِ مثل النساء مُلكاً مُضاعاً
لم تحافظ عليه مثل الرجال

والإجابة عن هذا السؤال لا تستلزم تفكيراً عميقاً؛ لأنّ المؤلف لا يريد أكثر من الإشارة إلى دروس يمكن الإفادة منها فمن خلال شخصية عدم فهم العرب في الأندلس لم يتنبهوا مبكراً لقدوم الزوال.

* أستاذ جامعي، باحث وناقد من سورية.

لا بل لم يجدوا سبيلاً للحفاظ على الرغم في تلك البلاد، فقد قيل: إنّ مصيبة العرب في الأندلس لا تعدلها مصيبة قط، إذ لم ينته وجودهم السياسي والعسكري فيها فحسب، بل اندرست ثقافتهم وتهاوت حضارتهم واجتثت ثقافتهم من تلك البلاد وتلك لعمري هي الطامة الكبرى.

هل هنالك مُلك مماثل مهدد بالزوال، وهل هنالك مجال لتعلم الدروس من سيرة العرب في الأندلس؟

أظن ظناً قوياً أن هذا هو السؤال الجوهري الذي أراد أن يستفز فيه الكاتب من خلال سرده سيرة ابن زيدون، فيما سماه " قراءة جديدة "، إذ نجد في ذلك السؤال تعميق الوعي في قضايا الثقافة التي تبدو من حيث الظاهر راكدة لا يساورها شيء من الشك، ولا يخالطها شيء من الريب، فشخصية ابن زيدون عندنا لا تثير خلافاً في الفكر، ولا تثير أسئلة مصيرية في الوجود العربي في الأندلس، وكان بإمكان المؤلف لو أراد أن يريد معارفنا بابن زيدون أن يقول كما قال الآخرون إنه شخصية أدبية أثرت الأدب العربي وزادت من تألقه، وهذه الملاحظة كافية لنقبل على شعر ابن زيدون، ونتقبله من جديد لأننا في هذه الحال نتنظر معنى أدبياً جديداً يضيفه الباحث إلى ثقافتنا الأدبية، إلا أنه لم يحفل لمثل هذه الإضافة بالتأكيد، لذا لا يمكننا أن نضع في أفق توقعنا أن السيّد المؤلف أراد أن يصدمنا بمعنى أدبي كان خفياً على جمهور دارسي شعر ابن زيدون، ومن أجل ذلك نتسع دائرة التوقع لدينا لننتظر تحليلاً ثقافياً مختلفاً يضيف إلى الثقافة الأدبية قضية جديدة، قضية خلافية بالضرورة تجعل من محاولة الباحث في هذا الباب مجالاً للتبصر بما هو واقع أو بما سيقع بالضرورة، ذلك لأن الثقافة الأدبية لا تختص بمسائل الأدب كما رسمها المنهج الأدبي المعروف، لذلك وجب أن نطلع على أفق جديد في مسيرة الفهم الأدبي، ذلك لأن التفكير الأدبي كما يقول الكاتب لم ينته لا بابن زيدون ولا بغيره، وهذا دأب اعتاد مؤلفو الكتب التطرق إليه باستمرار، وعلى كل حال، ففي العصور المتقدمة أخبرنا ابن المقفع في باب القرد والغيلم أنّ الملك دبشليم قال لبيدبا الفيلسوف: قد سمعتُ هذا المثل، فاضربْ لي مَثَلَ الرجل الذي يطلب حاجته حتى إذا ظفر بها أضاعها. قال الفيلسوف: **إنّ إصابةَ الحاجة أهونُ من الاحتفاظ بها**، ومن ظفرَ بأمرٍ ولم يُحسنِ الاحتفاظَ به، أصابَهُ ما أصاب الغَيْلَم الذي ضيّع القرد بعد أن استمكن منه. قال الملك: وكيف كان ذلك؟.. (كليلة ودمنة طه حرام ص255)

2ـ أراد السيّد المؤلف أن تتسلل القصص الخطيرة التي أحب أن ينعقد على أساسها الحوار الأدبي في كتابه من فم الأسطورة، وطالما أنّ الحكاية أسطورية فهذا يعني التحلل من كثير من الضوابط المرجعية، أعني أنّ الأسطورة تساق عادة على سبيل التمثل ليس إلا، وهي أسطورة لطيفة ممتعة بيد أنّ مغزاها مثير ودلالتها عميقة ذلك لأنها تحفر في الذاكرة أخاديد عميقة، تقول الأسطورة كما يروي المؤلف: إنّ إسبانيه عند نشأة العالم طلبت من الخالق أن يمنحها سماء صافية وبحراً جميلاً وفواكه طيبة ونساء فاتنات، وبعد حصولها

على ذلك كله طلبت أن تكون لها حكومة صالحة وقد رفض الخالق طلبها قائلاً: لا فإن هذا يكون أكثر مما ينبغي، وتصبح به إسبانيا جنة أرضية. (ص13).

إنّ فهم تلك الأسطورة يفضي إلى فهم واقع العرب في الأندلس، فهل حاولوا استكمال ما كان مفقوداً فيها. أعني أنهم دخلوها حين كانت سماؤها صافية وبحرها جميلاً وفواكهها طيبة ونساؤها فاتنات، بيد أنهم فشلوا في إيجاد حكومة صالحة، أو بمعنى يوافق مقصد المؤلف حكومة يمكن أن تجذّر وجوداً إلى ما لا نهاية.

يجيب الكاتب عن هذه المسألة بالإنكار إذ لم تستطع الممالك "الهشة المتناحرة أن تصون وحدة الأمة وتحفظ تماسكها (ص15)، وهذا ناجم في الأصل عن تفتت البنية السياسية والثقافية للممالك الأندلسية آنذاك، وابن زيدون بطبيعة الحال جزء من ذلك التكوين الهش الذي تكلم عليه البحث، من أجل ذلك حمل أعباء وجود عربي قلق انتهى بزوال مريع، إذ ظلّ كان ذلك الشاعر معزولاً عن أحداث الحياة من حوله، وبعيداً عن حركة التاريخ التي كانت تمور من دون أن تجد سبيلاً إلى ذاكرته، ومن دون أن تظهر بصدى في أدبه، ذلك لأنه كما يصور الكاتب "معاصر وصولي انتهازي يرى العالم كله من خلال مرآة ذاته ويجمع نفسه ويسوقها في سبيل هذه الذات وحدها غير عابئ بالعالم الذي يمور حوله ويضطرب إلا بمقدار ما يلبي طموحه"(ص20).

وما يشي به ذلك الموقف من ابن زيدون يرتد فيما أتوهم في مصلحته بوصفه شاعراً، ذلك لأن الشاعر لا ينهض له كيان في الوجود سوى أن يرى العالم من منظار ذاته، وأما أن يكون معاصراً ووصولياً وانتهازياً فهذه صفات ذاتية لا تنهض حجة على القدح بكونه شاعراً وليس ذلك فحسب بل إن الشعر فيما أتصور يجوز حدود التصنيفات الأخلاقية فكونه غير منتمٍ إلى جملة الأخلاق المتداولة في مجتمع ما يعني أنه منسجم مع طبيعة الشعر، رحم الله الأصمعي لما قال: "الشعر نكد بابه الشر"، وفي هذه المقولة فيما أحسب تتمثل قضية الشعر الأساسية وهي أنّ الشاعر لا يكون إلا لذاته، والشعر لا يكون إلا لنفسه، ويمكن أن نفهم من انطواء الشعر على ذاته وانكماش الشاعر على نفسه أنّ ثمة وظيفة جمالية تنبثق من خلال ذلك لا تضارعها وظيفة، ومن الخطأ الجسيم أن يُطلب من الشعر أن يتكلم بلسان المجتمع أو يتحدث بفم التاريخ، لأنه إذا انصرف إلى ذلك انصرف عن نفسه، أرأيت لو كان الشعر مصلحاً اجتماعياً أو مؤرخاً هل يبقى في الوجود شعر ممتع، ثم ما حاجة الشعر ليخرج إلى أقاليم ليست له، وما حاجة الشعر إلى لبوس غير لبوسه، هل يعني ذلك أننا بحاجة لتكثير الكلام التاريخي والاجتماعي وسوى ذلك من النشاطات الإنسانية. إن الشاعر الذي يحيى ذاته في خضم وجود قلق يصبح فيما أحسب أكثر إمعاناً في قضية الشعر، أليس ابن زيدون فيما يتصوره الضمير الأدبي من أبرز شعراء الأندلس؟

إنّ ما أقصد قضية الشعر قديماً وحديثاً زجه في مخاض التغيرات الاجتماعية

والسياسية، وقد انتفت في العصر الحديث وظيفة أراها زائلة وهي الوظيفة الاجتماعية للشعر، مثل أن يكون الشعر مرآة للمجتمع. وقد أقر الأستاذ بهذه الوظيفة في قوله: "والذي أريد أن أخلص إليه هو أنّ الشعر العربي كان منذ نشأته مرتبطاً بحياة المجتمع، وأنّ وظيفته لم تنفك عنه في يوم قط، وإن كان يعتري هذه الوظيفة في أوقات مختلفة انحراف عن قصدها"(ص23). وإن أسمي ذلك الانحراف متهوراً ذا شأن، لأنّ من شأن ذلك الانحراف أو الانزياح إن كان موجوداً بالفعل مسافة حقيقية قطعها العقل الشعري العربي نحو الإبداع، وهذه حجة ذكرها الأستاذ نفسه على لسان جان كوهين بأنّ المجاوزة أو العدول أو الانحراف هي الشرط الضروري لكلّ شعر (ص25)، وعليه يغدو شعر ابن زيدون بحسب حكمه انزياحاً عن وظيفة الشعر الاجتماعية، حينئذ يمكن أن نقول ونحن نثق ثقة لا يساورها أدنى شك. إنّ ما قرره أستاذنا جاء في مصلحة ابن زيدون طالما أنه انزاح عن الوظيفة الاجتماعية للشعر العربي، مع أنّ ذلك الانزياح الذي يمثله شعر ابن زيدون كما يقول الأستاذ خالطه شيء من التوهم فذكر: "أفلا يحسن بنا والحال هذه ألا نسرف في الظنّ فنتوهم أنّ المجاوزة كانت عميقة وشاملة في شعر ابن زيدون(ص26). وفي قرارة النفس معنى يأبى إلا أن يظهر وهو أن ابن زيدون قد علا بشعره كثيراً من الشعراء الذين انضوت أشعارهم تحت الجانب الاجتماعي فهو من هذه الجهة شاعر خلص للظاهرة الجمالية محور الاهتمام وشغل مساحة واسعة في الذاكرة الأدبية.

لقد أحاط الباحث اللثام عن بغية حرية بالدرس وجديرة بالاهتمام، حين كشف للقارئ أنه يروم أن يقدم دراسة جديدة لشعر ابن زيدون مُظهراً فيها الصلة بين شخصية ذلك الشاعر ومجتمعه، من دون أن يسقط من اهتمامه الظاهرة الشعرية التي يجدها عنده بنية مستقلة نسبياً، بيد أنّها مرتبطة ببنية محيطة تنبثق من سياقات اجتماعية وتاريخية (ص21)، ومن الطبيعي في ضوء تلك الغاية أن تتداخل الوظائف وتتشابك السبل بالبحث ليمسي الشاعر كالفقيه والمؤرخ المحدود الأفق ... وفي ذلك ترسيخ لعمى الرؤية وقصر النظر بالمشكلة العامة ... (ص16) ومن ثمّ تتلخص أمام القارئ مشكلة جسيمة كان نصيب الشاعر منها كنصيب الفقيه والمؤرخ "ليدخل كل فرد في قوقعته فلا يخرج منها إلا بمقدار حاجته الخاصة إلى الخروج فتنتفي النظرة الشاملة العميقة وتتوارى قوة الحدس القادرة على اختراق الراهن الجزئي واليومي والنفاذ إلى جوهر اللحظة التاريخية المخبوءة تحت ركام هائل من الجزئيات المتناثرة المتشابهة(ص16).

إنّ قرارة الرؤية التي بحث عنها المؤلف في شعر ابن زيدون انتقاله من مجرد الإبلاغ إلى مستوى من التشكيل الفني، ومن ثم تمثيله في التقاليد الشعرية الموروثة، ومن هذه الجهة استعان بما لاحظه ابن بسام من غلبة التقليد على نتاج أهل الأندلس شعراً ونثراً، وذلك حين قاس أساليبهم ومعانيهم بأساليب أهل المشرق ومعانيهم، وهذه الملاحظة تطول بالطبع ابن زيدون الذي أمعن

في تقليد أهل المشرق، ولاسيما في مدائحه التي "نصب لي سوقاً في كل أرض وطئتها قدماه في قرطبة وإشبيلية وفي بطليوس" (ص33). فشبهه قوم من الباحثين بالمتنبي، إلا أنّ الأستاذ لا ينكر تلك الصلة إنكاراً قاطعاً لولا أنه وجد في مديح المتنبي ما يكشف عن قوة الحدس والنظرة الثاقبة، في حين "حدق ابن زيدون في مرايا ذاته التي تحيط به من كل صوب، وعقد أصابع يديه كلتيهما على مصالحه الذاتية" (ص33).

3ـ إنّ الأستاذ سلّط رياح نقده الصارم على مدائح ابن زيدون، فلم يجد فيها سوى (حسن مجلوب) مستعيراً عبارة المتنبي التي أشاعها في بعض شعره، أو أنها (رياحين صناعية في آنية من زجاج) على حد تعبير شوقي. ومع ذلك أرى في ذلك النقد المتوهج فضيلة ترمز إلى سر صمود شعر ابن زيدون، ذلك لأنّ كلمة الأستاذ في شعر ابن زيدون لم تطرحه بعيداً عن مجال الاهتمام الأدبي، ولم تحل دون أن يسبح شعره في آفاق وجدانه، لأنك على يقين أنّ الشعر الصحيح يستحق النقد الجارح، والشعر الضعيف يستحق المداهنة. فليست مدائح ابن زيدون كمدائح المتنبي بالتأكيد، ولكنا من غير شك نقرأ في مدائح ابن زيدون بعضاً من مدائح المتنبي وبعضاً من مدائح الأقدمين من أساطين شعر العرب، وهذا أمر أقره الباحث إقراراً كاملاً حين وافق ما ذهب إليه ابن بسام في ذخيرته عندما لاحظ أنّ الأندلسيين أمعنوا في تقليد المشارقة، وهذا ليس عيباً، لأن المحاكاة إلى عهد هذا تصور كامل الاهتمام النقدي، لا بل إنها عند أرسطو وتلامذته وسيلة من وسائل الإبداع، إذ لم يستقم عندهم فن من دون محاكاة. إلا أن الأستاذ أراد أن يرتقي بالبحث الأدبي في شعر ابن زيدون فيفتش عن قضايا جوهرية في الجمال الفني باحثاً عن التشكيل، وقد اشتجرت علاقات جمة في سبيل البحث أوشكت أن تصرفه عن تلك الوجهة، منها الوظيفة الاجتماعية ومنها التقليد ومنها الانزياح. وكان ابن زيدون في كل تلك الحالات غير خارج عن مضمون البحث، لأنه شمل القضايا جميعاً، وفي ذلك إشارة على تنوع مجالات شعره، وسبب من أسباب صموده أمام النقد الموضوعي الذي أثاره الأستاذ وهو كما عودنا لا يصانع ولا يماري، وفي ذلك إخلاص للهدف الذي أراد من خلاله أن يطهر الوعي الأدبي من عوالق وملابسات أضحت بعوامل شتى من مداخل البحث الأدبي المعاصر.

في معرض حديث الباحث عن مراثي ابن زيدون يذكر أنه لم يبرع في الرثاء ولا يصلح له، لأنّ الرثاء فنّ يستلزم الإحساس بالفجيعة والتفكير بالموت، وابن زيدون "سجين وعيه" (ص86). ثم ينتقل إلى ما سماه بالشعر الذاتي أو الوجداني ليسوق قولة شوقي ضيف بأنّ ابن زيدون أهم شاعر وجداني في الأندلس، ثم يتوقف عند قصيدته السينية التي أولها:

مـا علـى ظنـي بـاس

يجـرح الدهـر و يأسـو

ليرد على ابن زيدون رداء الشعرية، بعد أن أوشك أن يجرده منه في حديثه عن سائر شعره، فيقول: [illegible] كيف يبدع هذ

الشاعر حين يصدر عن ذاته..(ص144). ثم يرده عليه شبيه حين يتكلم على قصيدته نونيته البديعة التي أولها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ليقول: إنها "لوحة مشرقة وصدر فيها الجمال الفيمن" (ص135). ثم يثني ثناء حسناً على قافيته التي أولها:

لو كان وفّى المنى في جمعنا بكم

لكان من أطيب الأيام أخلاقا

ليقول: "إنها قصيدة تسري البهجة في عروقها ويشرق في أرجائها الحبور..(ص145). وهذه الكلمة كانت خاتمة ما تكلم به الباحث على شعر ابن زيدون، وتثيرنا قولته الأخيرة تلك التي تشير فيها إلى البهجة والحبور التي امتلأت فيها قصيدة ابن زيدون القافية، ليستيقظ في نفوسنا إحساس كان مضمراً في فاتحة الكتاب حين أمعن في الكلام على الوظيفة الاجتماعية التي لم تؤكدها أشعار ابن زيدون عامة، لتشخص حقيقة عبّرت عن نفسها أخيراً فحواها أنّ للشعر وظيفة خالدة تتمثل في الإمتاع والتعبير عن الجمال، وهو الجانب المشرق الذي أنهى فيه الأستاذ حواره عن ابن زيدون وشعره، وأراني بعد الذي عرضت مضطراً إلى القول: إذا كانت السبل المختلفة التي سلكها الباحث في تأمل شعر ابن زيدون قد انتهت إلى إبراز الوظيفة الشعرية، فهل بالإمكان التخفيف مما أمكن من تحميل الشعر ما لا يطيق؟ أعني هل الشعر مطية لغير الجمال، وهل خرج يوماً على طبيعته الإمتاعية؟ أنا أعلم أن الشعر هش بطبيعته لا يقوى على الخوض في غمر الأفكار، ثم إنه لا يعبر عن موقف ثابت في الحياة، ولا يصور مبدأً متصلباً في الفكر، لأن اللحظات الشعرية التي يعيشها الشاعر في غاية التباين، وهذا هو سبب اختلافه من حيث الجودة، وهو عينه سبب النقص الذي يشمل ضمنه غير قليل من أقوال الشعراء. ذلك لأن الشعر فن لتقمص بامتياز، من أجل ذلك لا يوجد للشعر مطلق وعلاوة على ذلك لا يمكن أن يُحكم بالمطلق. إنه جرعة من سحر اللغة تذوب في وجداننا فتشعرنا بأنّ معنى ما يضيفه الشعر إلى وجودنا، وكأنه لم يوجد إلا بوجود شعر يحلقه في عالمنا، ولعلنا نحتاج إلى الشاعر بمقدار حاجتنا إلى الجمال، فبالشعر تغدو حياتنا أكثر توازناً، وهنالك إنجازات لا يمكن تحقيقها إلا بطريق الشعر، وقد قال قائل: سوف تتلاشى حاجة البشرية إلى الفن حين تكتمل حاجاتها في الحياة وتبلغ حدها الأقصى من التوازن، والحاجات لن تنتهي، لذا سيبقى الشعر ما بقيت الحاجات. ألم يقل أبو تمام الطائي:

ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قرَتْ

حياضُك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوبُ العقول إذا انجلَتْ

سحائبُ منه أُعقبت بسحائب

قراءات نقدية..

جنود الله، لفواز حداد

(بيروت، دار الريس 2010)

□ د. عادل الفريجات*

تتكون رواية فواز حداد هذه "جنود الله" من ثلاثة أجزاء، عنوان الأول منها طريق آخر إلى الجنة (7ـ121) والثاني رسائل من بغداد (122ـ 344) والثالث حافة الجحيم (325ـ 455). وهي الرواية العاشرة لهذا الكاتب السوري الذي بدأ سرده بنشره رواية " موزاييك دمشق 39" في العام 1991

اتبع الكاتب في روايته هنا أسلوب الخطف خلفاً، فهو يبدؤها من اللحظة التي وصلت فيها الذات الراوية إلى دمشق بعد عودتها من رحلة إلى بغداد لتعيد ابنها(سامر) الذي التحق بصفوف تنظيم القاعدة، وراح يقاتل الأمريكيين في العراق. ثم يستعيد بذاكرته ملابسات تلك الرحلة وشجونها، محدولة بشؤون ذاتية، مؤثثة بهواجس فكرية وسياسية ودينية، وأحداث تتصل بالحب والزواج والولادة والصداقة وغير ذلك.

كانت الرحلة محفقة، إذ لم يقتنع الأب ابنه المجاهد بالعودة والرجوع، رغم أنه ذاق الأهوال للوصول إلى قاعدته. وما بين الذهاب والإياب تتنسج خيوط هذه الرواية الماتعة، بكل حمولاتها الفكرية والفنية.

وقع في الرواية ما يسمى برد الأعجز إلى الصدور، فمثلما فتحت الستارة على البطل (الراوي) في دمشق جريحاً يفكر بمصحي حتفه هيهات، حتمت، في دمشق أيضاً، بالصورة ذاتها، ولكن بعد مغادرة الابن، المقيم في العراق، وقد وصفه أبوه بأنه القتيل والقاتل والجريح وطالب العدالة (الرواية، ص 453).

---

* أستاذ جامعي وناقد من سورية.

ويبدو أن مهمة الروائي هنا حتماً لم تكن سهلة على الصعيدين الفني والموضوعي، أو على مستويي الشكل والمضمون، وذلك لأنه بدا كمن يغامر في الدخول إلى حقل من الألغام. وقد تكشف السرد عن كاتب متنور يكتب ليكشف عن سراديب فكر ظلامي تكفيري مقيت، ويميط اللثام عن مفاهيم تبريرين إرهابيين متوحشين، الأول، مهدانه شرقنا العربي والثاني منبعه الغرب الأمريكي وقد تماثلت عند الكاتب الإدانة لديهك المسلكين فكراً وعملاً.. فغزو العراق انطوى فيما انطوى عليه، على بعد ديني عند بعض معتنقي المسيحية ممن روجوا له، إذ كان الغزو في أذهانهم حرباً إلهية دينية ضد جماعة من الكفرة يستحقون القتل. كما يرى القس (توماس بركلي) الذي كان القتال في العراق في نظره "ليس على أرض ولا على نفط ولا على إعادة تشكيل الشرق الأوسط، أو إحلال الديمقراطية، بل على شيء لا يمكن التفاهم حوله.. إنه القضاء على الشر بالتخلص من المسلمين، عهدنا مع الرب بخولنا إفنائهم، عهد لن تنكث عنه مادام الله معنا" (الرواية، ص 212)

فمن هو هذا القسيس؟ إنه واحد من جماعة الحمى الألفية، وهو مشغول دجال سب باقتراب نهاية العالم وقد وعد من جماعته بمليون دولار، فطالب بأكثر، فهو مرتزق، مثله مثل بقية منتسبي شركة (ميتراكورب) التي كان عناصرها يقتلون العراقيين دون حسيب أو رقيب وقد تعمد (بركلي) وولد ثيه في ستينيات القرن العشرين، وانتسب إلى جامعة (ليبرتي) ودرس اللاهوت وتخرج واعظاً وعمل في عدة كنائس في ولاية فرجينيا وشارك في عدة حملات لإعادة تنصير أمريكا (الرواية، ص 233). وهو ذاته من كان يبارك رجال شركة (ميترا كورب) الذين ارتكبوا جريمة (الصلوعية) في العراق، التي راح ضحيتها عائلة بكاملها، ولم يكن لها ذنب يذكر، كما ارتكبوا جرائم أخرى كثيرة ... ولكن هزت جريمة الصلوعية خاصة أركان القيادة العسكرية الأمريكية، طلبت القيادة من الضابط الأمريكي (ريتشارد ميلر) أن يحقق فيها وفي ملابساتها، وكان هذا الضابط قد اصطحب معه الذات الراوية من دمشق إلى بغداد، وذلك بمساعدة من المخابرات السورية، التي كانت لها غايتها من متابعة تنظيم القاعدة، وكان للذات الراوية غاية أخرى، تتمثل بالبحث عن ابنها، وتخليصه من تنظيم يقتل الناس، مجرمين وأبرياء، على حد سواء.

وراحت الأضواء تلقي تدريجياً، وبأقساط محسوبة على رحلة الرجلين الوالد، والضابط الأمريكي المحقق، وعلى ما فعلاه في بغداد إثر الاحتلال الأمريكي لها في العام 2003 فقد زود الراوي بجواز سفر أمريكي خوله دخول المنطقة الخضراء في بغداد، حيث يقيم الأمريكيون والمتعاونون معهم، مقابل أن يزود الأمريكيين بمعلومات عن منظمات المقاومة، وخاصة تنظيم القاعدة

قبيل انضمام الابن لتنظيم القاعدة، يسوق لنا الروائي حوارات ما بينه وبين أبيه اليساري وغير المؤمن، أو المؤمن بطريقته الخاصة. وتظهر تلك الحوارات انحياز الابن، لدى كان يدرس في جامعة بيروت العربية، إلى فكر القاعدة، وإعجابه الشديد بأبي مصعب الزرقاوي، مما مهد لمآله الأخير بين صفوف المقاتلين، وقد سمي في العراق بـ (عبدالله السوري)

بدأت الرحلة من قريته (الدبوسية) الواقعة على الحدود السورية العراقية وفي منزل المختار يشهد الأب وصول جثمان أحد شهداء التنظيم، وهناك يستمع لبعض أناشيد المجاهدين التي يصفون فيها أنفسهم بأنهم شباب التوحيد لا يخافون التهديد

(الرواية، ص85)

وتلتقي الذات الراوية في العراق أبا مصعب الزرقاوي، وهو قائد الابن في التنظيم، وهو الذي عرفته شاشات التلفاز، وهو يذبح واحداً من خصومه بحد السيف، فذاع صيته وطارت سمعته، حتى إن جورج بوش الابن أوقظ من نومه، ليخبر بمقتل الزرقاوي في العراق ذات يوم. والحوار ما بين الأب والزرقاوي يدور حول القتل والشريعة والأمريكان. ولا بأس بإثبات شذرات منه لها دلالتها هنا

ـ يقول الزرقاوي "الشريعة كلها مصالح تجلب أو مفاسد تدرأ، ودرء المفسدة مقدم على جلب المصلحة"

ـ الراوي (أو والد سامر لا فرق) درء المفسدة لا يأتي بالقتل وحده.

ـ الزرقاوي بل بالقتل، لا بغيره، نحن في حرب.

ـ الراوي لا ينبغي المبالغة في القتل. الذبح عملية شنيعة لا يجوز اقترافها

ـ الزرقاوي أعطني دبابات وطائرات كي لا أذبحهم.

يجفل الأب (الراوي) من هذا الكلام، فيصيب محاوره "ما يحيق بهم اليوم لا شيء إزاء ما ذقناه من ذل وهوان طوال عشرات السنين وهم يرتكبون المجازر ضدنا، في فلسطين والشيشان وكشمير، ألم تر ما يفعلونه في العراق؟

ـ إنكم تحملون البشر فوق طاقتهم

ـ هذا امتحان لنا جميعاً

ـ الأمريكان استدرجوكم إلى العراق كي يقضوا عليكم.

ـ بل نحن استدرجناهم، ونحن الذين نستنزفهم. (الرواية، ص 360 ــ 361).

وبعد أن يشير الراوي إلى تسلل الزرقاوي إلى الأردن، بعد وفاة والدته وقراءته الفاتحة على روحها، ويذكر أن له "أولاداً" رغبة بحلمس إلى التسول " إن الزرقاوي لم يكن محصناً من عاطفة البنوة و الأبوة فهو إنسان من لحم ودم، بيد أن له اعتقاداً دينياً يتسم بالقسوة الفائقة، وعقيدة في الاستشهاد حارقة وعميقة.

ويقودنا حوار آخر ما بين الأب والابن (سامر) إلى معرفة من المقصود بـ" جنود الله " وهي العبارة التي صارت عنواناً للرواية

يقول سامر لأبيه "إن هدف الجهاد هو إقرار ألوهية الله على الأرض، وعدم الامتثال لغيرها من الألوهيات المدنية، التي تقود البشر إلى الانحطاط الخلقي والافلاس الروحي، الحكام ومعهم الكفار الأجانب، يحولون بطغيانهم وجبروتهم دون حاكمية الله المطلقة.. نحن نخوض معارك الله على الأرض، معارك الحق والإيمان، وإذا كنا نضحي بأرواحنا، فإن أمرها يعود إليه، هو خلقها وإليه مرجعها، وعليه حسابها، نحن **جنود الله**، وموعدنا الجنة إن شاء الله" (الرواية، ص432)

إن المرء هنا لا يملك سوى أن يربط ما بين عبارة "جنود الله" الواردة على لسان القس (بركلي) والعبارة ذاتها وقد وردت على لسان سامر من قبل، فكلتاهما تشير إلى موقف تكفيري من مؤمن بالله يجيز إيقاع القتل بمن يخالف عقيدة الذات وإيمان الجماعة، وهو مدان دون ريب.

وإدانة تلك الأفكار التكفيرية والأفعال الإجرامية، لوحظت بوضوح في موقف الوالد الممثل لذات الكاتب، فحين يتحدث الابن عن النور، وأنه لم يخطئ طريقه إليه، يرفع الأب يده إلى العصابة قائلا: هل هذا النور؟ وكانت العتمة سميكة، وللعتمة هنا وجهان حقيقي ومجازي، إنها عتمة الكون وعتمة النفس.

ويضيف الراوي (الكاتب) مخاطبا (سامر) وقد صار قائدا في تنظيم القاعدة في العراق "تحت هذا الادعاء تستغل هؤلاء المساكين وتحولهم الى انتحاريين قتلة" يرد الابن "هذا خيار المؤمن المجاهد"

- أنت ترسلهم الى الموت، ألا ترى؟

- أنا الذي أرى.

- أنت في ظلام دامس.

ولكن هذه الإدانة للفكر التكفيري لم تأت لتسوغ للأمريكي ما فعله في العراق من قتل وتدمير، ففي مقاربة ما حزن العراقي على ذويه، وحزن الأمريكي على صديق له يقتل، يقول الروائي "كان حزن المارينز على صديق يقتل في الاشتباكات يعني فتح النار على الأطفال والنساء والشيوخ، وقد يصل الأمر إلى حرق حي أو تدمير بناية بكاملها، وربما قرية" (الرواية، ص 199)

ويهزأ الكاتب بأكاذيب الأمريكيين، ويندد بدعاواهم المخادعة، وبأغراضهم الدنيئة، فيقول على لسان الأمريكي (جوناثان)، كنت موضع ترحيب، كنا نعرف أنه كان خطاباً كاذباً عن أسلحة التدمير الشامل والديمقراطية والحرية، إنها حرب من أجل الحصول على نفط رخيص" (الرواية، ص 211)

ويسوق الكاتب قصة (عمر) في آخر الرواية، ليندد بسلوك أفراد المارينز في العراق، فهي تتناول قتل ذويه جميعا، فراح جنود المارينز يغتصبونها واحدا بعد الآخر، ثم يدفعونها إلى الجنود العراقيين العاملين معهم ليفعلوا الفعل ذاته .. التقاها الأب في خيمة ابنه سامر، وقد جيء بها لتقوم بعملية

انتحارية ولكنه، كانت حاملاً. فلم تتم تلك العملية، وانتهت حياتها في إحدى المدرات الأمريكية على معسكر (سمر) شرقي منطقة الرمادي.

ونقرأ لمرافق الذات الراوية المدعو (فيصل) عبارات تفضح غطرسة المحتل الأمريكي حتى مع أقرب المقربين منه من العراقيين. يقول فيصل، وهو واحد من أولئك "حين أغادر البيت وأعود إليه أحتاج لإذن جندي أمريكي قادم من فرانسيسكو أو شيكاغو، ويستطيع أن ينتزعني من الشارع، أو من فراشي، يقيد يدي إلى الخلف، ويضع على رأسي كيساً أسود، ويقودني إلى سجن أو مخيم، ويهين كرامتي بشتى الأساليب من يمنعه؟" (الرواية، ص 154). وفضائح (سجن أبو غريب) حيث مارس الأمريكيون تعذيب السجناء بأساليب قذرة وبوحشية نادرة، عمت وطمت، حتى إنها أجبرت الرئيس جورج بوش على الاعتذار عنها علناً.

وحفلت الرواية بصور أخرى من الفوضى العارمة في العراق، وعن صور التعذيب والقتل فيه، وعن أشكال من المقاومة وفرقها المتناحرة، وأحكامها الشرعية الغريبة، وعن بوادر الحرب الأهلية في العراق وبقايا حزب البعث الذين يقاومون المحتل، ولكنهم يتحاشون تنظيم القاعدة ويخافونه في الوقت نفسه، وعن ظاهرة الخطف والقتل والتفخيخات وما إلى ذلك.

وكثيراً ما كان يختطف الناس على طريق بغداد – عمان، أو بغداد – دمشق يختطفون على الهوية، ولمجرد أنهم شيعة يقول الراوي: البارحة ليلاً اختطفت ثلاث عائلات شيعية من الطريق السريع، نزلوا أخيراً من حافلات كانت تقلهم إلى عمان، جزوا بهم وأعدموا على الفور، بينهم أطفال لم تتجاوز أعمارهم خمس سنوات أو ست سنوات.

ويروي حازم، وهو من أتباع الأمير عبد الله السوري، أنه في جولة له على المجتمع الإسلامي الذي شكلته القاعدة وجماعات أخرى غيرها، أنه كان يمشي مع صحبه فوق الأشلاء والدماء "كان المكان بسكونه المروع يرسم بالأجساد المبتورة استعراضاً احتفالياً يمنح للعملات المطمورة بعداً وحشياً لا مبالياً. إلى الجدران أسندت وعلقت الأدوات المستخدمة من سكاكين وسيوف ومجالخ ومثاقب ومناشير كهربائية ملطخة بالدم الأسود. تندر رؤية جسد متصل برأس، وإنما أجساد عارية تبدو وكأنها ذبحت للتو، لا يسترها سوى بقايا أسمال بالية وممزقة ورؤوس متدحرجة مبعثرة في الأرجاء ... الخ (الرواية، ص 421).

إننا أمام مشهد كابوسي فظيع بدا فيه العراق في حالة سريالية عجيبة، جمعت فيها قيادة أمريكية غازية طار جنودها آلاف الكيلومترات للغزو والاحتلال والقتل والنهب، فأورثت هذا البلد فوضى من ردود الأفعال الغريبة تكافئ هذا الغزو وتعادله يقول عبد الله السوري عن صحبه "إنهم لا يعطون سوى ما يفعله أعداؤهم: التمثيل بالجثث مقابل التمثيل بالجثث، وحسب

تدرجاته، الذبح بالذبح، نشر الأجساد بنشر الأجساد، قطع الرؤوس بقطع الرؤوس، جدع الأنوف بجدع الأنوف، اقتلاع العيون باقتلاع العيون، ثقب الجماجم بثقب الجماجم.. مضطرون إلى استعمال أساليبهم، التهاون معهم يعني الضعف وعدم القدرة على الرد" (الرواية، ص 422)

وفي مواضع أخرى نقرأ أن معدل العمليات كان 15 عملية يومياً، وأن عدد الأحزاب السياسية بلغ (150) حزباً، فنحن إزاء حراكين إذن: حراك العنف والمقاومة، وحراك سياسي ينطوي على نزوع إلى الحرية، وتطلع للسلطة وطموح للحكم من شرائح مختلفة من الشعب حرمت من التفكير والتعبير والتنظيم زمناً مديداً.

ودفعاً لإطالة أو تكرار، أوجز في الآتي بعض النقاط حول هذه الرواية أجدها تكمل الصورة وتعطيها أبعادها المختلفة وأركزها فيما يلي:

أولاً: كتب فواز حداد روايته هذه ليؤرخ حدثاً كبيراً جداً، وقع في مطالع الألفية الميلادية الثالثة (2003) وليصور لنا وقائع وتفاصيل قد لا يقوى المؤرخ العادي على الوقوف عليها، لذا فهذه الرواية تمت للرواية التاريخية بصلة وثيقة، وتنفصل عنها في الوقت ذاته.

ورغم الكثير من العواطف المسكوبة هنا من حب وكراهية وزحمة ويأس وحقد وتسامح ووطنية وخيانة، حاول الكاتب أن يكون موضوعياً، فهو يعرض الشيء ونقيضه، والصورة والصورة المقابلة ليقدم لنا المشهد على حقيقته. ويبدو ذلك بوضوح في حواره مع ابنه سامر (عبد الله السوري)، ومع قائده (أبو مصعب الزرقاوي) الذي سخط منه جراء دالة فيها مضى. وقد صرح الكاتب بوضوح أنه كتب ما كتب، ليستدرك ما سوف يصبح تاريخاً يخضع للكذب والتشويه والتأويل: "كتب سيروي قصتي، لا قصة أولئك الذين يروون روايتهم، على أنها الرواية الوحيدة لها" (الرواية، ص 447).

ثانياً: تصور الرواية، من زاوية ثانية، إفلاس الفكر اليساري والقومي الذي كان يستحوذ على عقل الأب وجيله، ووراثة ذلك الفكر من أنصار الإسلام السياسي، الذين حاولوا سد الفراغ، فانتحوا سمت الدين، ولكنهم تطرفوا جداً، فخلطوا الحق بالباطل والصواب بالخطأ، وانحرفوا إلى القتل بدلاً من القتال، وقرنوا الجهاد بقتل الأبرياء والعزل منه، مما ينفر ويدفع إلى الاستنكار والإدانة.

ثالثاً: دافع الكاتب بلسان الذات الراوية عن فهمه الخاص للإسلام، وشدد التفكير على فهم الابن له، فقد أجرى الراوي سلسلة من الأبحاث حول انتشار الأصولية الدينية في البلاد العربية، وانتهى إلى أن الإسلام السياسي، كما يقول لصديقه حسان: "ربما كان الهلاك الذي ظنناه أوان النجاة منه" (الرواية، ص 47).

رابعاً: رغم إنكار الكاتب، وإدانته لتطرف الإسلام السياسي على لسان الذات الراوية، حاول أن يتفهم مسوغات الإقدام

على الموت عند المجاهدين. فحين يقول (ميللر) لأبي سامر: "أنتم المسلمين ربما تكونون ميالين للموت" يستنكر هذا الفهم ويوضح الموقف قائلا: عندما تكون آفاق الحياة مسدودة يصبح الحفاظ عليها مدعاة للاحتقار. ثم يمضي فيبسط له الفرق الدقيق بين الشهادة والانتحار ... ويرد (ميللر): "لا أظن أن شعباً آخر متديناً يفكر على هذا المنوال" فيصف والد سامر "إن المسألة تكمن في مقدار الظلم الذي مورس على الشعوب الإسلامية في الداخل والخارج.. وإنها لم تكن السباقة الى ظاهرة ما يسمى الانتحار" (الرواية، ص 209 ـ 210)

خامساً: برزت في الرواية ظاهرة الانتحار بوضوح، فقد انتحر الكثير من رجال القاعدة، قاتلين معهم رجالاً ونساء مجرمين وأبرياء، بيد أن المنتحرين كان لهم دلالتان مختلفتان، وهما انتحار (حازم) نصير (سامر) وصديقه، الذي لم يفجر نفسه في السوق، بل ابتعد الناس كيلا يصيبوا بمكروه، ثم فجر نفسه في لحظة من يقظة الضمير الحي، وكأنه يقول: إذا شئت الموت في سبيل، فلا تمت معك آخرين أبرياء، ولا علاقة لهم بالجريمة، ولا بالقضية التي آمنت بها.

والانتحار الثاني كان انتحار الضابط الأمريكي (ميللر)، وهو الذي انتدب لتحقيق في جريمة (الفلوجة) فلاقى صنوف من التآمر على الحقيقة، وتمويه الجريمة، وعين شكلاً من الضغوط لحرف التحقيق عن مساره السليم، فانتحر مثقفاً أنه بين كل ذلك الظلام الذي نشره الأمريكيون، قد يشع ضوء، ولكنه لا يبدد الظلام، وهذا شاهد على صدق التصوير في هذه الرواية، وعلى موضوعية كاتبها.

وعلق على انتحار ميللر صديقه (جونسن) بالقول: إن (ميللر) حمل فكرة ومات من أجلها، وحتى لو كانت الفكرة تستحق، فالأمر مرفوض، لا تضحية بالحياة" (الرواية، ص 444). والحق أن هذا الموقف كان يشبه موقف الذات الراوية تماماً، فالوالد الذي حاول تفهم عقيدة ابنه (سامر) ما كان ليقر له أن يضحي بالحياة، لذا حين انتحر (حازم) دون أن يؤذي غيره قال الأب لابنه "أنت قتلته" (الرواية، ص 435)

سادساً: وردت هنا وهناك في كل الروايات تقريباً، جزئيات وتفاصيل التأثيث والتشكيل والمزج ما بين الذات والموضوع، فقد تخلل الرواية شيء من تفاصيل حياة الذات الراوية، كزواج الوالد وطلاقه من والدة سامر التي مالت للتدين، وبعض من حياة تدى ابنة الزوجة الأولى، وانتقال سامر إلى بيروت للدراسة في إحدى جامعاتها، ثم التقاء الأب ب(سنده) الشاعرة، في حلب، وتعلقها به، وحملها منه قبل زواجهما الشرعي، مما أسفر عن جنين، فطلب الأب أن تحافظ الأم عليه، لحين عودته من العراق، فهو سيبرم زواجه من سنده كي لا يكون ابنه ابن زنى. ولم تكن رسائله الالكترونية المتبادلة مع سنده سوى وسيلة لتطوير السرد وإغنائه، وإضفاء الضوء على

حالة الأب النفسية، وظرفه التاريخي، وهو بين أشداق الحوت. ومن الصعوبة بمكان هنا أن نقع على إيقاع تم (اتفاقاً أو اختلافاً)، ما بين الجنين الذي كان في أحشاء(سندس)، والجنين الذي صار في أحشاء(هند)، سوى أنهما كانا من ثمر حمل غير شرعي. وفي الوقت الذي أجهضت (هند) طلب من سماء المحافظة على جنينها. الأمر الذي يميز موقف الأب عن موقف الابن، من حيث احترام الحياة الإنسانية. ولكن الابن الذي وسم بأنه قاتل، اعترف لأبيه بأنه أحب هنداً في الحقيقة. مما يكشف عن جانب آخر في شخصية هذا المجاهد، فظهر بعد موت تلك الفتاة البائسة. ويؤكد أن الإنسان لا يكون البتة شراً مطلقاً، ولا يكون خيراً مطلقاً.

سابعاً: لم تقدم شخوص الرواية على أنها كتلٌ صماء لا مشاعر لها، ولم يقع تصويرها من زاوية واحدة دون أخرى، بل كانت بشراً، لها ما للناس من هواجس وعواطف وغايات، فالرزقوي لم يكن عصيّاً على مشاعر البنوة والأبوة كما وصفه الكاتب وسامر لم يكن محصّناً ضد الحب كما عرّفه. لكن سامراً على الرغم من تطرفه، كانت له قضية هي الدفاع عن العدل ومقاومة الظلم بيد أن تطرفه أعمى قلبه، أو كاد... ولهذا حين ودعه أبوه، قبل عودته إلى دمشق، قال "عانقته مودعاً، قبلته، قبلت الطفل الذي كان، والأمير القاتل، والجريح طالب العدالة" (الرواية، ص 453)

فأية عظمة لك أيها العدل... وكم هي الدماء التي تراق من أجل إحقاقك بين البشر؟ ألست أساس الملك؟ وميزانك ألا يزين صدور القضاة والمحامين؟ أولست قريناً للسلم العالمي والأمن الوطني؟ وأخيراً أوليس وجيهاً أن تسوّد لأجل إجلالك آلاف الصفحات؟ وتكتب لتقديرك الروايات والقصص والأشعار والأناشيد. أوليس صحيحاً أن تاريخ الثورات هو تاريخ للظلم والعدل معاً، فهي إنما تقوم لدفع الأول وتمكين الثاني. وهو تاريخ يكتب من زوايا متعددة، وبصور متنوعة وقد اختار فواز زاويته التي أظهرت رؤيته وحددت موقفه وهو ما أوضحته في ثنايا ما سبق.

قراءات نقدية..

الروائي أيمن الحسن
أبعد من نهار
أقرب إلى التجذر

□ نجاح إبراهيم *

في رغبة ملحّة ومستميتة للكاتب أيمن الحسن، سواء في روايته هذه، أم في كتابات سردية أخرى، ثمّة همّ واضح، متألق، ألا وهو الرّغبة في العودة إلى الوطن الأول، الذي طلع منه، وحلم التجذر.

بعدما غادر صغيراً مسقط رأسه في الشمال السوري، التابع لمحافظة حلب، أحسّ نفسه ضائعاً، يعيش غربتين، واحدة نبتت من جلده، وأخرى كانت من قدره، لهذا فقد أحس بالقهر وبالكثير من الألم، فعانى ما يعانيه الغريب، بألم ألماً كبيراً كأنه نزح عن موطنه قسراً! وظلّ حنينٌ يتقافز بين الضلوع لذياك المكان.

كما بقي شعور النازح المفجوع يصاحبه أينما حلّ، ولزمن أطول من عمر "وأنا النازح واللا نازح أعود معهم، أفرح برجوعهم "ص24

"إلى أن عرفت أنني لست من الجولان، بل نزحت أسرتي من قرية نائية على نهر الفرات ."ص2

وظلّ الشغف مراراً يعزف على وتر الغربة، والحنين إلى الجذور، ولكن قدر له أن يبقى غريباً "يا أنا، هذا الغريب ابتعد عن قريته الشمالية منذ الطفولة فعاش وحيداً، لا حضن دافئ يسند إليه رأسه لا مكان"ص115

صدق عاطفة الكاتب، وشعوره المرهف وحساسيته، يدفعونه إلى حساسية

---

* قاصة وروائية وباحثة من سورية

التفكير بفقدان الأمان، أو الشعور الدائم بضياع شيء منه وهو في وطنه، إذ يدفعه ذلك إلى مثل هذه الرّغبة الملحة، رغبة أن يدق أسافين في المكان الراحل إليه كي لا تبقى البلاد موحشة لأنك تدخلها مزحماً ولعل أحد تلك الأسافين هي الذكريات، أو السيرة الذاتية، التي يَستغلها في كلّ عمل له."أفرح، يطربني نبض الزمن الحالم، أذيب أيام العطلة الصيفية في العمرية."ص89

وذلك "لتشرق شمس من جديد، ويكتمل النهار."ص 35 ولأنّ الكاتب بقي بمثابة نازح، متألم، مقهور، فإنه يشعر بمعاناة النازحين. فقد كتب نصّه الرّوائي "أبعد من نهار" عن نازحي مدينة القنيطرة بعد احتلالها من قبل الصهاينة وتدميرها بلا رحمة، ومحاولة خلعها عن النسيج السوري، لتفقد معالمها العربية ويضطرب انسجامها.

رصد وضع هؤلاء، وتتبع نفسياتهم المتأزمة، وعذاباتهم المتوالدة، وانكساراتهم وآمالهم، في الرقتية، المكان الذي ضمّ نزوحهم ولمّ شتاتهم واغترابهم، ثم الخروج منه والعودة إلى الوطن الأصلي ألا وهو القنيطرة بعد تحريرها.

والمكان الذي رسمته الرّواية، إنما هو مكانان، رسمهما الكاتب بألوان استمدّ حيويتها من الواقع، حيث نكتشف تفاصيل زمان مرّ على هاتين البقعتين اللتين شهدتا خوفاً وهلعاً، ثم فرحة لا توصف لأناس من الصعب أن تفصل بين معتقداتهم وأديانهم، وانتماءاتهم، وأجيالهم. فنتعرف إلى نكهة الحياة المقهورة، المسحوقة، والأحلام المكسرة، حيث معظم الشخصيات من القاع الاجتماعي

بنية:

"أبعد من نهار:"

كان من الممكن أن يعود أهل القنيطرة إلى ديارهم بعد نهار، أو يوم على الأغلب، هكذا خمّنوا، لكن الأمر لم يكن كذلك، فقد امتدّ النهار الذي انتظروا لأن يعود بهم إليها ويطويهم تحت جناح بلدتهم، إلى سبع سنين عجاف لم تكن في البال ولا في الحسبان.فالعنوان جملة شعرية بحتة وذا دلالة.

أما العنوان الفرعي "دفاتر الرقتية" فيقوم بتمثيل واقع الشخصيات وحركتها وشعورها من همّ، وجوع، وفقر، وحمل ذكريات الوطن المنزوع من رئاتهم قسراً وقهراً، ضمن البقعة التي نزحوا إليها، وهي بقعة متطرفة منسية من الخدمات، بيوتها طينية، آيلة للسقوط في وقت ما.

"هادئة في الرقتية هذا التجمع الذي لابدّ سيهدم ذات يوم، معيب معاناة سكانه، خصوصية النازحين، وحياتهم المعيشية البائسة، لا سيما حين يهطل المطر غزيراً فتدلف تلك السقوف الطينية ولا تترك مكاناً للأطفال ينامون فيه."ص137

بنية الرواية:

تتوزع بنية الرّواية على ثلاثة أقسام، جاءت بعنوان "دفاتر الرقتية"، فالدفتر الأول

خصص لأيام جولانية، والدفتر الثاني، يوميات الرفتية، والدفتر الثالث" سؤال اسمه القنيطرة سفر الحرب

وفي العودة إلى البداية حيث الدفتر الأول، الذي وزع إلى عدّة فصول، لكلّ فصل عنوان ينفرد به. فالرّواية بدفترها الأول، يبدأ حدثها بانتظار إشارة الانطلاق لأناس نزحوا عن الجولان، والقنيطرة بالتحديد، قبل سنوات باتجاه ذلك المكان. وقد رصد الكاتب الذي نصّب مهمه لسرد حالات شخصياته النفسية واستعداداتهم للعودة، والجميع في نهير يمسحون العرق عن جباههم، بعضهم يهوّي بكرتونه في يده، آخرون لا يعبؤون بشيء قدر تلهفهم للوصول إلى مدينتهم المحررة" ص13

وسط ذلك يتذكر الكاتب/الرّاوي، قمراً أسمر في الزفتية، ثم ينتقل إلى وصف الطريق إلى القنيطرة، حيث يتعرّف العائدون إلى بعضهم، ويسألون عن الأحوال والأوضاع خلال ذلك تسترجع بعض الشخصيات الزمن قبل احتلال الجولان، وتتمّ المقارنة قبل وبعد

ثم ينطلق الكاتب ليسرد بضمير المتكلم، وتجيء الكتابة بخط مائل قليلاً، شكلاً من أشكال التغيير، يتحدّث فيه عن مشاهداته من خراب ودمار، وعن شخصيات النص من وجهة نظره، ثم عن عشقه لنجاة فتاة الرفتية، والعقد برفقتها مع العائدين. "كانت الطريق طويلة ومرهقة، بسبب الازدحام وكثافة السيارات من كلّ الأنواع، حتى إذا ما وصلت إلى مدينة القنيطرة، وتقدّمت مني نجاة احسست بفرح عمر" ص33

ثم يعود الكاتب إلى فصل بعنوان "جمر الذاكرة" وهو عدد عليه بوثيقته يؤكد على العدوان الذي حصل عام 67 إذ لا ضرورة لأن نجيء تلك المدة بهدأ الشغل التقريري وعودة الكاتب مرّة أخرى إلى بعض الشخصيات ووصف طريقها إلى القنيطرة مثل بشرى ووالدها أبي معروف، وآخرين حيث يرصد مشاهداتهم وذكرياتهم من جديد، والتي كانت مسرحها أرض القنيطرة

ويستمرّ الكاتب بفصل جديد، وإن لم يأت فيه بجديد، بيد أنه نهار آخر يمتد، حيث يعيد بذكرياته ويدعي لطلربي تلك الحقبة مكثراً الحديث عن شخصية الدكتور حلمي بجمل حربه إذ يقول أنه الكثير من القصائد الاجتماعية والوجدانية الذاتية، والإنسانية المعبّرة عن موهبة شعرية أصيلة كانت ستتضاعف بالتأكيد لو قدر له أن يعيش أكثر من 35 عاماً" ص78

ويمضي الكاتب بحيرة كلّ شيء عن شخصيته وذهابه إلى القدس حيث موطنه الأصلي، ثم يتطرّق إلى سيرته الذاتية حيث طفولته، وصباه وأيامه في الرفتية، وذكرياته مع صديقه جهاد، مستشهداً بالشعر وأغاني ثم العودة بعدئذ إلى شخصيته التي ليس لها عمل سوى الذكريات التي تحضر دائماً وقد أكثر من المدة التوثيقية فيها عبر صفحات ليست بقليلة من ص93 وحتى ص107

الدفتر الثاني لا يختلف عن الدفتر السابق، يتناول فيه أياماً عاشها النازحون في ترفتية، فيسرد ذكرياتهم، ويصف المكان وصعوبة العيش فيه، والشخصيات وتداعيات الكاتب/الراوي، وعشقه لنجاة من جديد، التي تخرج من بيتها وهو يراقبها من نافذته المطلة على الطريق.ص124

الدفتر الثالث والمعنون ب"مازال اسمها القنيطرة"سفر الحرب،يبدؤه الكاتب بأغنية لمصطفى نصري، ثم يسرد من جديد طريق العودة إلى القنيطرة ـ بدأ الرواية بذلك ـ فيصف كلّ شيء "الأشجار والمساكن على اليمين، بقايا أعتدة حربية مدمّرة، عشب محروق، إنها رائحة المعركة"ص 199

وتدخل المادة التوثيقية الجاهزة من جديد، فتقتل ذلك الوصف، تأتي كتقرير يُحشر بين السطور إذ يقول "تتسع مدينة القنيطرة لتشمل الوطن كله، فتعمُّ الفرحة أرجاء سورية من أقصاها إلى أقصاها بتحريرها، وانسحاب المحتل الإسرائيلي عنها" ص200 وتكثر في الدّفتر الثالث العبارات المسبقة الصنع، فثمّة تقرير جاهز عن أحداث الحرب

"بدأت فواتح هجومها الساعة 14 من يوم السبت 10 رمضان 1393 هجرية الموافق 6 تشرين الأول عام 1973 ميلادية بقصف جوي شاركت فيه حوالي 100 طائرة وتمهيد مدفعي..." ص204 وحرب الاستنزاف "مع استمرار حرب الاستنزاف، تلك الحرب التي رفضت فيها الاستسلام إلى واقع الحال، فحاول مقاتلون حرق العدو في جيب الجولان بالقطاع الشمالي إلى جحيم يدمّر آلياته العسكرية..." ص220

وتمرر التقارير، ويستعين الكاتب لتبريرها باستخدامه دفتراً للأستاذ عامر، يأتي به النقيب ناجي، فيحاول أن يعرض ما فيه، وما فيه مادة توثيقية تملأ سطوره ويختتم الدفتر الثالث بفصل يحمل عنوان "حتى نلتقي" حيث يخبرنا عن يوم السادس والعشرين من شهر حزيران، عام أربعة وسبعين وتسعمئة وألف، حين تهاطلت كما ندف الثلج أو زهر الياسمين الأبيض حبات الأرز، التي استقبل بها المواطنون قائد حرب التحرير الفريق حافظ الأسد رئيس الجمهورية..." ص232

ثم يلحق ذلك بيان رسمي يوضح مآل الشخصيات كعودة الدكتور عزمي إلى بيته في القنيطرة، ولقائه بزوجته مريم وابنه الوحيد حازم،ومحاولة نصر عبور الشارع بين جموع الناس وحديث الرقيب أول طلعة لزوجته الشامية هدى، ثم يعود إلى مريم التي تحتضن زوجها الذي فكّ أسره بعد أن أضرب عن الطعام

وكذلك نهاية الشيخ جاسم الذي لم يستطع ن يأخذ ثاره من اسة عمه نجمه وروجها عامر لأنهما مات بعدئذ نقف عند الأمل الطفل حازم الذي حمل العلم السوري وراح يركض به، حتى هبّت عاصفة قوية دفعته إلى أرض مملوءة بالألغام، إلا أنه ظلّ ماضياً فيها دون أن يستجيب لنداء عبيد وهي خاتمة مفتوحة يستطيع القارئ أن

يزول كما يريد، فثمّة رغبة من الكاتب لأن يكتمل النهار.

في "أبعد من نهار" يرصد الكاتب تحولاً كبيراً، أو بالأحرى تحولين كبيرين في حياة مجموعة من البشر، أو مجتمع ما والتحولان هما: احتلال القنيطرة من قبل العدو، ونزوح أهلها عنها، إلى حارة فقيرة التصقت بالعاصمة دمشق تدعى الرقتية. والتحول الثاني هو العودة إلى القنيطرة بعد تحريرها.

هذان التحولان يشكلان تغييراً كبيراً في حياة الناس، فمن حياة متجذرة في الأرض، هانئة، يسودها الأمن، إلى تشتت وضياع وفقر وحيرة وفراق وانتظار لأناس طواهم القدر ولم يطوهم النسيان حيث استطاعت الرّواية أن تتعقب هذا اللوين المرير وترصد الآلام والعبرات، كاشفة محاولة لاستجابة هذا التحوّل البنيوي لمجتمعي وما يصحبه من قيم وتقاليد، بل وعرفته إلى معاناة شعب ولدت قسراً وبلا مقدمات أدت إلى انقلاب حياتهم رأساً على عقب، فأثر ذلك في وضعهم النفسي، والاجتماعي والاقتصادي، بل في مصيرهم أيضاً فكبرت تلك البقعة الصغيرة حجماً على الخارطة حتى شملت بشاع سورية كلها، وذلك حين شارك الجميع معاناة هؤلاء الناس، وحملوا همّ دخول العدو إلى أرض عربية، وكذلك في انتقال الفرحة بتحريرها إلى كلّ فرد من أفراد الشعب السوري، فقد التحموا جميعاً في أمل لتحرير ما بقي في أيد الصهاينة، فطمح بذلك انتقال الهمّ الخاص إلى العام معتمداً نزعة وطنية للشخصيات التي تجذرت في الأرض، ولم ترغب بغير المكان الطيب بديلاً.

فهي مريم تقول لحظة عودتها وعثورها على بيتها من بين البيوت المتهدمة "بيتي قطعة من روحي" ويبقى يبقى أبو زهدي على الرّغم من كلّ شيء، في القنيطرة دالاً على صموده قائلاً "كان الإسرائيليون دوماً يسعون لجعلنا نيأس حتى نرحل عن مدينة القنيطرة، لكننا صمدنا بمساعدة الصليب الأحمر إضافة إلى رسائل كانت تصلنا من العاصمة دمشق تحضنا على البقاء" ص52.

يلاحظ القارئ جلياً ذلك النزوع نحو الوطن عند باقي الشخصيات الرئيسة والثانوية في النص الروائي، مثل الكاتب/الراوي، مريم وزوجها الدكتور عزمي وابنها الصغير الذي تعلن تصرفاته الطفولية عشقاً عفوياً للتراب والأشجار، وكذلك عيد وأمه التي دخلت مقبرة الشهداء ثم اختفت فيها فتخيلها ابنها "تزرع على سفح رابية قريبة، قدماها تتغرسان في الأرض، ثم ترفع يديها، فإذا هما أغصان شجرة مورقة، تعشش بين أغصانها العصافير" ص240

في الرّواية يحاول الكاتب أن يصوغ عمله السردي بشكل مغاير، وذلك باستخدامه أسلوب التنويع في السّرد، فقد انتقل من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم معتمداً فترات زمنية عديدة، وأسلوب التقديم والتأخير ولعلّ هذه الأداة تبعث

ضوءاً جمالياً. فالانتقال من الرّاهن إلى طفولة الكاتب، ثم العودة إلى الحاضر له وللشخصيات الأخرى، وأيضاً تقسيم النصّ إلى فصول، لكلّ فصل عنوان ومقدمة، إما أن تكون شعرية، أو أغنية لمطرب أو مطربة، أو حكمة تنمّ عن مغزى، وتلك القصائد التي تتخلل في النصّ والمواويل من الموروث الشعبي، والعبارات العامية المفعمة بالدلالة، والتي تعبّر عن طريقة تفكير هؤلاء الناس، وتدلّ على طريقة حياتهم الصعبة التي عاشوها في الرقتية، وبيئة وعيهم العفوي بها وبما آلوا إليه. كلّ هذا أدى إلى مزج لافت، جميل في السرد

بهذا التنوع بالطرح يحاول الكاتب اختراق السرد التقليدي بل تجاوزه، على الرغم من المكررة المطروقة، والتي تناولها الكتاب بكثرة، بغض النظر عن أحسن توظيفها أو لا ولكن ما أثقل العمل تلك التقارير التي جمعت دون تحويل لها، إذ بقيت مادة أولية ما استحالت إلى كولاج كما تسمى، حيث تدخل في تكوين جمالي جديد، فلا نتعرف إليها وهي بشكلها القديم، لكن الكاتب لم يقم بفعل ذلك على الرغم من استطاعته لأنه يمتلك لغة جميلة.

والسؤال كيف يحوّل الكاتب الوثيقة الواقعية إلى كتابة تخيلية، وبشكل فني؟ وكيف ينأى الكاتب في سرده عن مجرى كتابته الصحفية، ويرتقي إبداعياً؟

ومهما يكن "قاب قوسين من نهار" رواية مفعمة بالحب للوطن وللمرأة، ورغبة قوية إلى التجذر، والحلم الأكيد لأن يكتمل النهار

□□

وإلى لقاء..

المثقف العربي.. المثقف المقاوم

□ عبد الوهاب ريتون*

والثقافة بالمفهوم الأشمل هي في جملة المعايير والقيم التي تمثل المرجع الذهني والروحي لأمة من الأمم في تعاملها مع الطبيعة، والحياة، والكون، وهي في اللغة التي هي الوعاء الذي يختزن كل ذلك عبر العصور. ولكل أمة خصوصيتها الثقافية التي تعرف، وتتميز بها، وهي ثوبها الجمالي الذي تزدان وتزهو به وسط أقرانها من الأمم الأخرى.. وكل إنسانٍ يحمل على كتفيه (عبر سلوكية، ونمطية مميزة)، يحمل موروثاً ثقافياً مميزاً، بانتمائه إليه، فيشار عليه (خاصة في أثناء تواجد هذا الإنسان أو ذاك خارج وطنه) بأنه (عربي، أو فرنسي، أو انجليزي.. وهكذا.. من خلال نمطية، وزي وسلوكية، ولغة.، هذا الإنسان أو ذاك.. وهكذا نقول: بـ (الهوية الثقافية).

أما من هو (المثقف)؟ إنه ليس بالضرورة أن يكون من حملة الإجازات الجامعية التخصصية العليا، بل هو ذلك الإنسان، الناقد، المفكر، الذي يحمل على كتفيه هموم وطنه وأمته، في رسالة الفكر النقدي التنويري للحياة، جاعلاً شغله الشاغل رفض أوجه الحياة السلبية وتعريتها، وإبراز الجوانب الإيجابية، مع العمل على تطويرها.. إنه ذلك الإنسان الماهر، المالك للمعرفة وأدواتها، في تقويم الظواهر، والأحداث وتحليلها في إطار من الموضوعية، والحوار مع الآخر، والمثاقفة معه.. إنه صاحب رسالة وطنية، وقضية، ومشروع.. والمشروع الذي يحمله هو أكبر من أي مشروع مادي أو نفعي آخر.

---

* باحث من سورية.

ويجب أن نميز بين المثقف الملتزم الوطني أعلاه، وبين المثقف المزيف أو (المثقف المباع) الذي يعمل بقلمه ولسانه بالأجر، وبالقطعة لحساب مشروع أو قضية في خدمة الأجنبي، ولحساب ذلك الأجنبي من وراء المحيطات في مواجهة إفرازات العولمة وتحدياتها الخطيرة، الثقافية والإعلامية يتوجب على المثقف العربي، من خلال كونه الأكثر مقدرة على كشف هذه الأخطار، التي قد تبدو في أعين البعض وكأنها لحالة عفوية عابرة، ولكنها في أعين الشريحة المثقفة هي لحالة مقصودة، مبرمجة لذاتها؛ مع مواجهة هذه الأخطار، ومحاصرتها، وإضاءة الدرب أمام الناشئة خصوصاً، يتوجب على المثقف العربي من خلال كونه يحمل مشروعاً وطنياً، وقومياً وأخلاقياً تجاه وطنه وأمته القيام بـ:

1ـ تثبيت الوعي والوجدان العربي، وكل ما يعزز مشاعر الهوية والانتماء، وأن ذلك المكون الأهم للكرامة الوطنية؛ تثبيت فكرة الوحدة العربية مع النضال في سبيلها، وأنها قدر حتمي لخلاص العرب من كافة أزماتهم. مع ترسيخ اللغة العربية الفصحى، جسر التواصل الأهم بين العرب من المحيط إلى الخليج، كما بين الأجداد والأحفاد وهي التي تحفظ ذاكرة العرب وتراثهم الحضاري. مع الوصول بالناشئة، وبالإعلام العربي، إلى حالة الاعتياد على التخاطب باللغة العربية السليمة، النظيفة مما علق بها من ا لشوائب.

2ـ تمجيد الأمة العربية، مع إبراز تاريخنا الكفاحي المشرق، وأن العرب في ماضيهم كانوا حملة رسالة إنسانية وحضارية ساهموا مع الآخرين في بناء صرح الحضارة الإنسانية، وقد استبسل أجدادنا في مواجهة كافة الغزاة قديمهم وحديثهم. وملاحم اليرموك، والقادسية، وذي قار. وعين جالوت، وحطين هي بعض من ذلك. وأن الكيان الصهيوني في فلسطين هو حالة لموقتة عابرة، ستزول بكل تأكيد.. تماماً كما زال الاحتلال الفرنسي للجزائر.، وكما يزول كل احتلال.

3ـ غرس ثقافة المقاومة، وسلوكية المقاومة لدى الناشئة على وجه الخصوص، وتمجيد المقاومين والشهداء، وأن المقاومة هي الخيار الأكيد لاستعادة المغتصب من الحقوق والأرض، وليس باستجدائها بالمفاوضات، والتسويات عبر الوسطاء، ومجلس الأمن. وعلى المثقف العربي أن يقدم من نفسه الدرس والبرهان، وأن يعمل بمبادرة ذاتية، وباستقلالية عن أي نظام. وأن يكون حافزاً، وقدوة للمقاومين وأن المقاومة

تكون بالسلاح، كما تكون بالكلمة، أو تكون بأغنية أو قصيدة أو رواية أو عملٍ مسرحي.

وأن يكون المثقف المقاوم، جاهزاً للتضحية، مستعداً للشهادة من أجل هذا الواجب؛ وهو درب عزة وكرامة. وكثيرهم المثقفون الذين سلكوا درب الاستشهاد من أجمل حمل راية المقاومة والتحرير. أمثال الشاعر الفلسطيني محمود عبد الرحيم، والأديب غسان كنفاني، والفنان ناجي العلي وغيرهم.

4ـ وبالقدر ذاته على المثقف المقاوم أن يغرس ثقافة الكراهية على العدو، مع تحديد لهذا العدو؛ وأن العدو هو من احتلّ شبراً من الأرض العربية.. وأن الولايات المتحدة هي عدوٌ أساس للأمة العربية، بكامل مواصفات العدو.. وكيف يقاتل العرب عدواً، وبعض العرب يتخذون هذا العدو اللدود صديقاً ودوداً، مرحباً به تقام له الرقصات، وتقدّم له الأوسمة؛ تنحر له الخراف، ويستقبل في القصور، وتسكب عليه العطور؟

كيف يقاتل العرب عدواً، وبعض العرب يتفاخر بالولاء، إلى حد العشق والوله بهذا العدو، ولا يأكل أو يلبس إلا من سلعة هذا العدو؟

.. وبعض العرب يتخذ من عبارة (أميركان، وصنع في أميركا) مفخرة، وشعاراً، وولاء؟!

وغرس ثقافة الكراهية تجاه العدو تتطلّب مقاطعة سلعة العدو كافة.. وأن المقاطعة هي أبسط أشكال المقاومة، وهي ملزمة، وواجبة على كل العرب.. مع إثارة حمية العرب، واستنهاض الغيرية لديهم، الوطنية والروحية معاً خصوصاً وأن العرب يملكون كنوزاً من القداسة الحقيقية في الإسلام والمسيحية معاً، وكنوزاً من المقدسات.. من بيت المقدس، إلى بيت إبراهيم عليه السلام.. مما يفرض على العرب اليوم أن يكونوا الأنموذج لكل أمم الأرض في التمسك بالحقوق، والاستبسال حتى الشهادة من أجلها.

5ـ على المثقف أن يكون الأنموذج في الانفتاح على الآخر، والحوار معه، مع تجاوز كافة الرواسب المرضية لدى الأمة العربية من مذهبية، وعشائرية، وقطرية ضيقة.. وأن يكون شغله الشاغل تحقيق وصون الوحدة الوطنية داخل بلده العربي، وعلى امتداد

الوطن العربي الكبير.. وما كان للعدو الصهيوني، الأمريكي أن يبقى إلى اليوم على الأرض العربية، إلا من خلال تلك الثغرات في النسيج الاجتماعي العربي.

6ـ علي المثقف العربي غرس ثقافة العمل، وتمجيد ثقافة وسلوكية الاعتماد على الذات الإنسانية، والعزوف عن الاتكالية، والتمسك بالسلعة الوطنية، بما يعزز الاقتصاد الوطني.. وأن يكون الأنموذج في المحافظة على الممتلكات العامة، وأن يعمل على محاربة الفساد، ومكافحة الهدر بكافة أشكاله.

7ـ وعليه أيضاً أن يعزز كل ما من شأنه تثبيت وتعميق منظومة القيم التربوية والأسروية والأخلاقية والروحية الفاضلة، من أجل المحافظة على الإنسان العربي، وبنائه البناء الأمثل القادر على مواجهة كافة التحديات ما كان منها، وما سيكون.

وبما أن الثقافة العربية تشكل جذر الهوية العربية، وهي محراب العروبة، وخط دفاعها الأول، فإنها أصبحت اليوم في موقع الاتهام بـ (الإرهاب)، وأنها ثقافة (مولدة للإرهاب) لأنها ترفض الاستسلام والمهانة، وتدعو إلى العزة، والمقاومة.. مع حملة شعواء في تسفيه العروبة ودعاتها ونعتهم اليوم بـ (القومجية)!!

ـ إن(التحولات الديمقراطية)، التي يتم فرضها على العرب، وقد أغرقوا الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، في الفوضى الهدامة عبر ما سموه بـ (الربيع العربي)، هذه التحولات المزعومة، امتدت إلى إلزام الحكام (الجدد) بالتسليم طواعية، بمفاتيح الثروات النفطية العربية، والقدرات العسكرية العربية، والتخلي عن مراكز الأبحاث العلمية النووية، والتقليدية، مع تسليم مفاتيح الثقافة العربية، والمتاحف والآثار، والكنوز والمكتبات العربية..، وتطهير الكتب الوضعية، والسماوية، الإسلامية منها والمسيحية، من كل عبارة، أو لفظ يشير إلى (اللصوص) الصهاينة، وحماتهم من (المحافظين الصهاينة الجدد) في البيت الأبيض الأمريكي.. وأن كل ذلك شرط أساسي مسبق من شروط التحولات الديمقراطية في الوطن العربي والمنطقة.. وهل تزامن كل ذلك صدفة مع تعويم مشروع (الشرق أوسط الكبير)؟!!

فهل نحن يقظون، هل ندرك حجم الإصلاحات، والحريات، .. والمشاريع الإصلاحية، التصفوية، الكارثية التي تفرض على أمننا القومي، والثقافي العربي من وراء المحيطات على طبلة، ومعزوفة الربيع العربي؟!

ويتسابق إليها البعض طواعيةً، وبحماس، كما تتسابق الفراشات، وتطير إلى نارٍ موقدةٍ، فتهلك، وتحترق عند أقدامها.. والحكيم من اتعظ بغيره!

في مثل هذه التحديات الكبيرة والخطيرة التي تواجهها الثقافة العربية، والتي تم الوقوف على جانب منها، يتوجب على الأنظمة العربية، وعلى القائمين على الشأن الثقافي العربي، وعلى المثقفين العرب وبشكل خاص على المنظمة العربية للثقافة والعلوم التابع للجامعة العربية.. يتوجب إعادة بناء هياكل، وأجهزة متخصصة، ووسائط إعلام متطورة وتجنيد كوادر بشرية مؤهلة ومنظمة في هيئات، ومنتديات وأندية، واتحادات كتاب، وفنانين وصحفيين بغرض مواجهة هذه الحملات المنهجية المنظمة التي تستهدف الأمن القومي العربي والمنظومة الثقافية العربية في جذورها الأولى.. مع العمل الدؤوب على تثبيت الهوية العربية والقيم الروحية والأخلاقية والقومية والأسروية العربية.. وأن بناء الإنسان العربي البناء التربوي الأمثل، بوصفه القيمة الكبرى الأولى هو الطريق السليم والناجع لبناء الأمة وتحقيق المشروع القومي العربي جنباً إلى جنب مع المشروع الثقافي العربي.. وهو ما نص عليه البيان الختامي للقمة العربية في الرياض يوم الجمعة في 2007/3/30م والذي أعلن فيه قادة وملوك الدول الأعضاء عزمهم على العمل الجاد لتحصين الهوية العربية، ودعم مقوماتها ومرتكزاتها وترسيخ الانتماء إليها في قلوب الأطفال والناشئة والشباب وعقولهم باعتبار أن العروبة هي ثقافة موحدة تشكل اللغة العربية دور المعبر عنها والحافظ لتراثها.. مع الانفتاح على الثقافات الإنسانية الأخرى، دون الذوبان أو التشيخ..

مصادر البحث:

كتاب الإيدز الثقافي وفيروس التطبيع لعام 1995م وكتاب الغزو الثقافي لعام 1994م عن الثقافة بيروت، مؤلفهما الباحث عبد الوهاب زيتون، ونشرات ومصادر أخرى مشار إليها في متن البحث.

□□